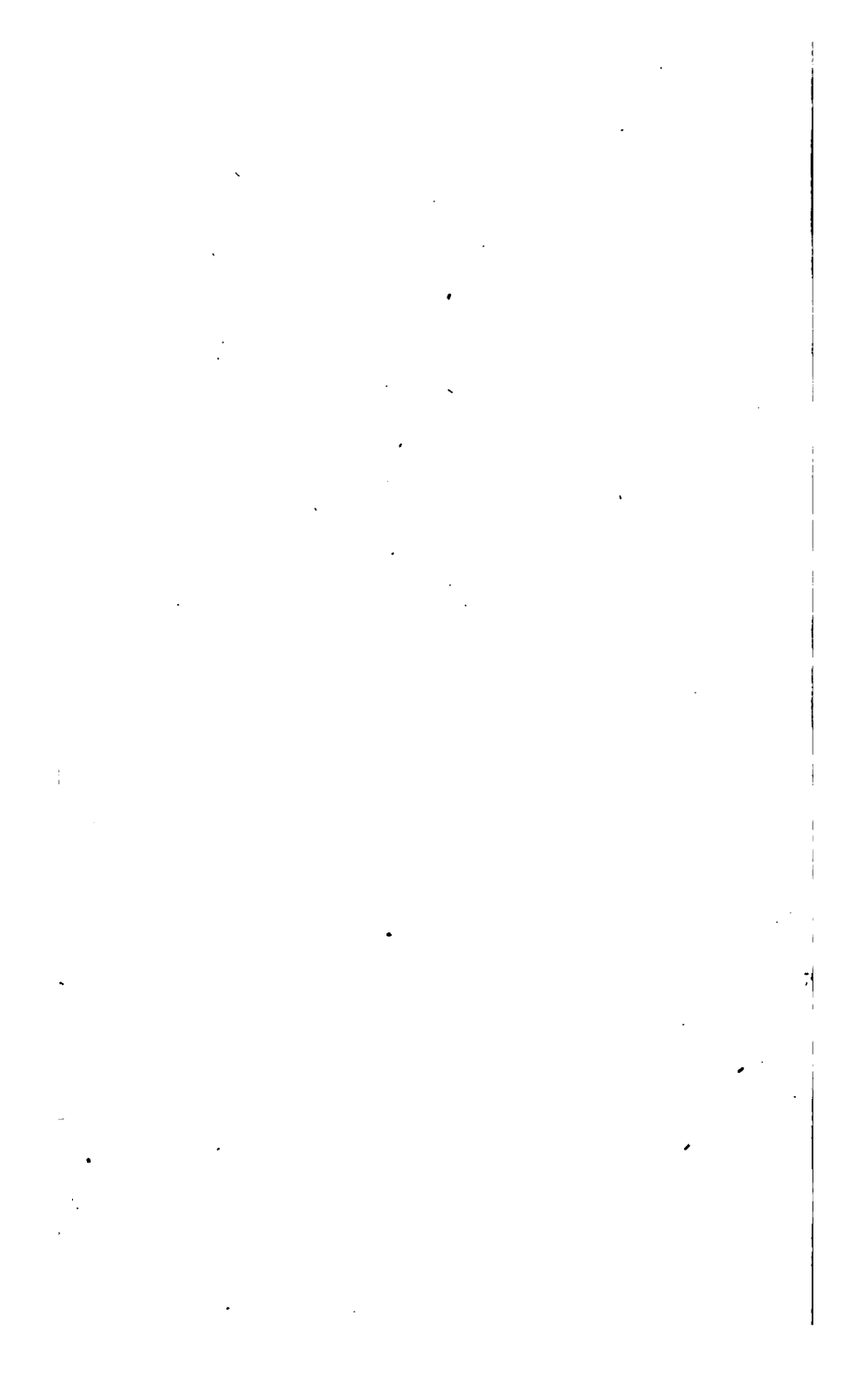
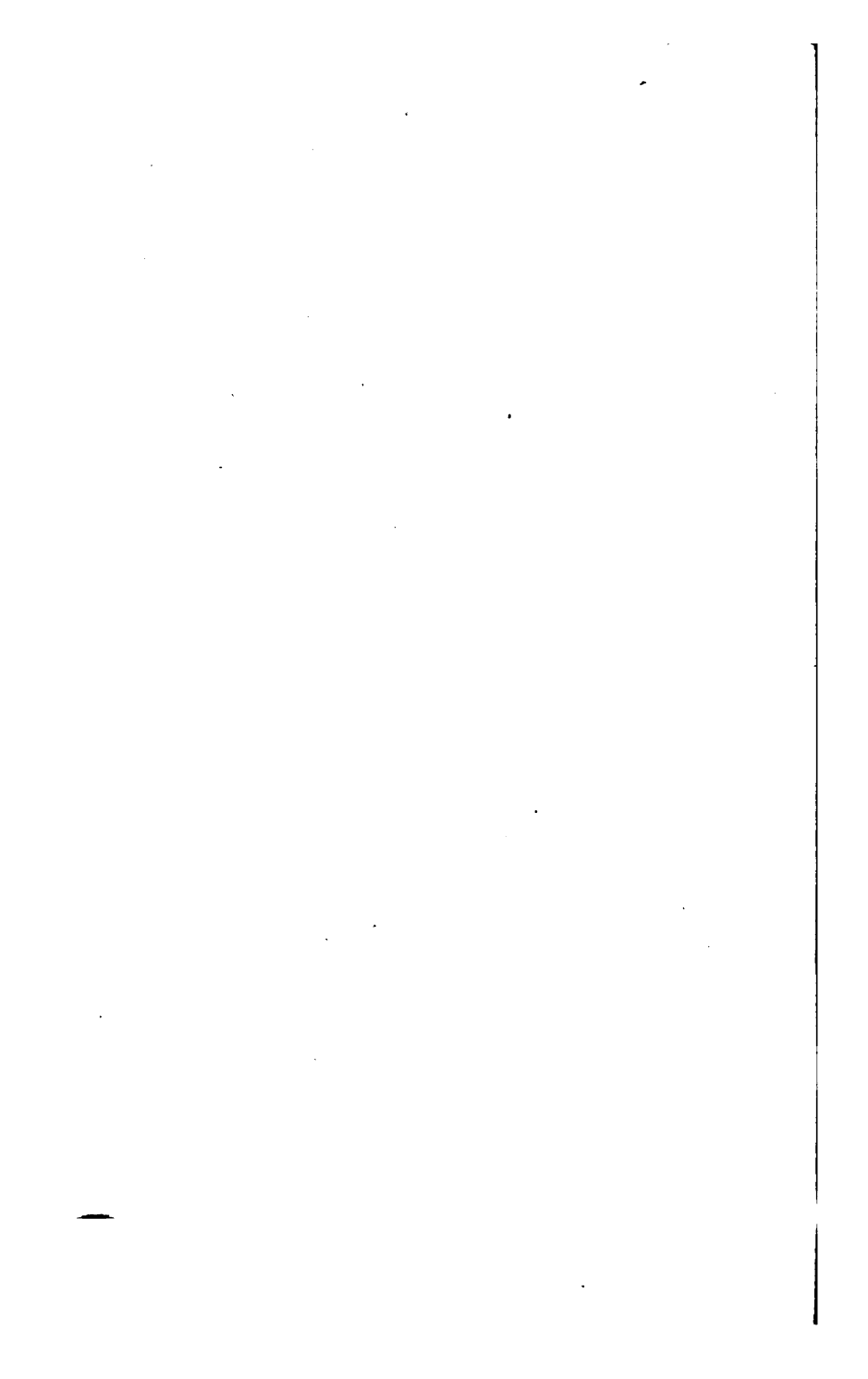
E. A. BUTTI

Né odî né amori

MILANO
FRATELLI DUMOLARD EDITORI
LIBRAJ DELLA REAL CASA

1893

NÉ ODÎ NÉ AMORI

DELLO STESSO AUTORE

L'Automa. Romanzo. Terza edizione. (Galli, editore, Milano).

DI PROSSIMA PUBLICAZIONE:

L'Anima. Romanzo. (L. Omodei-Zorini, editore, Milano).

Un vittorioso. Novella. (L. Pierro, editore, Napoli).

IN PREPARAZIONE:

L'Eroe del domani (*Le vittime*). Romanzo.

Il Farmaco. Novella.

Le dolorose. Liriche.

E. A. BUTTI

Né odî né amori

DIVAGAZIONI LETTERARIE

MILANO
FRATELLI DUMOLARD EDITORI
Libraj della Real Casa

1893

INDICE

NÉ ODÎ NÉ AMORI

Io non so imaginare veramente che cosa s' aspetterà da me un lettore di buona volontà, leggendo il titolo di questo volume. Forse, grandi cose; e forse, niente. Le opinioni degli uomini sono così mutevoli e così bizzarre, che non è concessa mai alcuna generalizzazione in proposito.

Certo, (e non è vanità questa mia) alcuni s'aspetteranno di più e di meglio di quanto loro offro: v'è della brava gente, la quale a un giovine — che nel suo lavoro va mettendo, con più o meno ingegno, tutta la sua conscienza e occupando tutto il suo tempo — non isdegna di tributare la propria stima e la propria benevolenza. A questa brava gente io sono in dovere di dichiarar sùbito, apertamente, che questo volume di divagazioni letterarie, *fatto passare come merce di contrabbando sotto una bandiera così pomposamente pretensiosa, non*

è altro che un impasto di note, osservazioni, giudizî, articoli comparsi su qualche giornale letterario d'Italia o ritrovati nelle profondità polverose de' miei cassetti.

Non è quindi nè un libro di critica, nè un libro di saggi psicologici alla maniera del Bourget, nè (pur troppo!) una raccolta organica d'impressioni e di giudizî, che possan dare un'idea larga ed esatta del movimento letterario contemporaneo nel nostro paese e fuori.

In avvenire, se il tempo e gli eventi e l'ingegno me lo permetteranno, io spero di poter tentare anche questo. Per ora, come annunzio e come mossa di partenza, mi sono accontentato d'ordinare, fin dove era possibile, e di ripresentare al publico que' diversi studî intorno ad alcune opere letterarie ultimamente comparse, che la sensazione del momento o il capriccio m'avevan ad intervalli suggeriti senz' alcuna idea di connessione e senza presentimento alcuno di ripublicazione. Giudichi chi mi legge se ne valeva la pèna.

Resta ancora un' onesta dichiarazione da fare al lettore di buona volontà: Perchè io abbia fatto incidere su la copertina del libro un titolo così sentimentalmente negativo.

Il titolo? Dio mio, ciò è precisamente quanto capisco meno e quanto apprezzo di più nel presente volume.

Mi ricordo a proposito, d'uno dei cento gustosi aned-

doti, che si raccontano, intorno a quel grande umorista, ch'era Gioachino Rossini.

Si presentó una volta a lui un giovine musicista, che voleva chiederne il parere intorno a un'opera da lui composta. Il giovine accusava tra le più grandi perplessità, che l'affliggevano, la mancanza di un buon titolo alla sua opera.

Il Rossini gli dimandò, con accento grave e solenne:

— Scusate, signore. Nella vostra opera non ci son mosche, nevvero?

— No, — rispose maravigliato il giovine musicista.

— Non ci son né pure delle zanzare?

— No, né pure.

— Ecco il titolo per la vostra opera: Né mosche, né zanzare.

Così ó intitolato questo libro: NÉ ODÎ NÉ AMORI.

E. A. B.

SUL TEATRO

IL NUOVO TEATRO ROMANTICO

Il romanticismo in Italia. — Il nuovo teatro romantico: Sudermann e *La fine di Sodoma*. — Ibsen e la *Casa di bambola*. — Evviva il romanticismo!...

Francesco De Sanctis nel suo splendido libro su la *Storia della letteratura italiana,* accennando al breve periodo delle questioni classico-romantiche dibattutesi presso di noi, nota con giustezza di vedute il poco rilievo di esse e la dubbia sincerità e convinzione di coloro che vi presero parte. Realmente in Italia la disputa non fu che una fioca e timida eco della grandiosa e violenta battaglia critica, che si scatenò su l'inizio del decimonono secolo al di là dell'Alpi, e specialmente in Germania. L'Italia allora, e per l'indole del suo popolo e per lo stato di coltura e per le tradizioni dell'arte nostrale era estranea a fatto a quella questione ed incapace a validamente affrontarla. Onde avvenne che la curiosa zuffa, impegnatasi da noi per ismania di scimmiottare, degenerò sùbito in una grottesca scarica di parole vuote, di contumelie puerili, di teoriche balzane, tra due gruppetti di persone, che s'impo-

nevano a forza un'opinione qualunque tanto per averne una, e la difendevano eroicamente tanto per far sentire la propria voce al prossimo.

Non è però alla stregua delle polemiche del *Conciliatore* con la *Biblioteca italiana* che da noi si deve leggermente giudicare il movimento intellettuale di carattere veramente scientifico e moderno, che la questione, della quale sto parlando, suscitò e sviluppò in tutta Europa.

Il *romanticismo* e il *classicismo* furono due nomi; e, come nomi, non ànno certo un lungo passato e una illustre storia. Creati dalla Critica or non è un secolo, furono dalla Critica così malmenati, nella foga di portarli a cielo o di vilipenderli, che finirono per sciuparsi innanzi tempo e per divenire oggetto di scherno e poi di oblìo.

Dietro al nome e alle parole però si nascondeva, come sempre, una sostanza; e la sostanza della diatriba classico-romantica era tutt'altro che una verbale e artificiosa quistioncella del momento sfaccendato, che il tempo doveva sedare e seppellire *ad æternitatem.*

Partendo dalla sublime epopea dantesca, passando per l'immensa visione shakespeariana, risalendo su su fino alle novissime creazioni del Göthe, del Manzoni, di Victor Hugo, tutta la storia artistica del medio-evo e dell'epoca moderna si può dire scissa e improntata da queste due diverse e quasi opposte tendenze estetiche.

Non è quindi da stupire se anche oggidì, nella

complessa e confusa agitazione della fine del secolo, si ripresenti sotto forma chiara e decisa, una di queste tendenze, e trovi ancora una sorgente fresca e tutt'altro che esausta d'ispirazione e di energie per imporsi e per trionfare.

È sempre un soffio boreale, che ce la trasporta giù dalle Alpi nel nostro tepido e languido paese. L'ideale del romanticismo scaturito a settentrione, in mezzo a popoli ignari dell'ideale classico o alieni dalla sua influenza, ci doveva ritornare dalla stessa sua patria, irriconoscibile forse nelle apparenze delle sue manifestazioni, ma assolutamente immutato nella sostanza.

Il norvegese Enrico Ibsen e il tedesco Ermanno Sudermann, i due autori dramatici più discussi e più eminenti nel momento presente, sono e si presentano a noi nelle loro opere recentissime come veri e schietti romantici.

Tenterò di dimostrarlo, col rapido esame che verrò facendo di due opere di essi.

I.

La fine di Sodoma del Sudermann ebbe la fortuna di far sorgere intorno a sè delle ampie discussioni, e d'eccitare insieme, da un lato gli irresistibili entusiasmi, dall'altro acerbe disapprovazioni e perfino sincero disprezzo. Le ragioni di questo divorzio aperto nei giudizî del publico e della Cri-

tica non sono difficili a rilevare, poichè innanzi tutto tal lavoro si presenta così audacemente indocile alle nostre consuetudini sceniche, che non può a meno di urtare i sentimenti e i gusti di quella gente ligia all'abitudine e al sistema. Il *misoneismo* di Cesare Lombroso è in arte più rigido e più inflessibile che in ogni altro campo del criterio umano: e quando alcun che di nuovo e di inconsueto cade a turbare lo specchio liscio delle acque, c'è sempre una folla di Narcisi inconscienti che gridano addosso all'importuno perturbatore.

Gli avversatori di questo lavoro dramatico, per eludere dal bel principio l'accusa di *misoneismo* si diedero a sbracciarsi scompostamente per dimostrare che esso non è nuovo ed anzi à delle numerose precedenze. Ma che cosa è mai nuovo per costoro? Che cosa non à mai al dì d'oggi, nella faraggine multiforme delle opere passate, delle rassomiglianze o anche delle inspirazioni indirette? Forse che il *Faust* di Volfango Göthe è spuntato, come un fungo dalla terra, spontaneamente nel cervello del poeta per un miracolo inverisimile di fantasia creatrice? Forse che le opere dello Shakespeare non sono state le mille volte raffrontate ad opere antecedenti, così da rinvenirne non solo la rassomiglianza ma ben anco la volontaria intenzione nel grande tragico di assimilarsele? Questo argomento specioso, evocato ogni qual volta si vuol abbattere una rivelazione la quale ci spiaccia, è così miserando e così illogico, che fa specie di vederlo

inalberare a vessillo da gente, la quale da anni onestamente si occupa di arte e di critica.

La fine di Sodoma è nuova: nuova per il concetto, in quanto almeno è posto in opera dal Sudermann: nuova sopra tutto per la forma, che si toglie da tutte le anguste strettoje delle nostre pretese leggi sceniche, e che lungi dal meccanismo, che le si vuole imporre, acquista un carattere organico ammirevolmente geniale.

Non voglio insistere, perchè mi sembra inopportuno dopo tutto quel che se n'è detto, nel rilevare l'idea informatrice del lavoro: nel lumeggiare il simbolismo profondo, che lo anima, simbolismo che non è affatto la rappresentazione con imagini di un'idea che non si à, come fu argutamente definito da uno dei giovini autori del nostro povero teatro (l'amico Ettore Gentili): nello sviluppare la tela del drama, per mostrare la novità, cui accennavo. Molti l'ànno già fatto e con lodevole analisi, e d'aitra parte le censure avversarie sono per via negativa una prova sufficiente di tali asserti.

Mi fermo invece di preferenza su la forma del lavoro, che fu acerbamente censurata, poichè è in essa che appare più evidente la tendenza speciale dell'arte di questo dramaturgo. Non siamo più ai bei tempi delle prime epiche dispute tra i classici e i romantici; non vigono più per grazia del dio Buon Senso le leggi di Aristotele su la tragedia, che furono il letto di Procuste, in cui si dibattè negli scorsi se-

coli il teatro di Francia e d'Italia. La riforma romantica à invaso con la sua onda purgatrice l'Europa, e però si può considerare anche tale questione con dei criterî più larghi ed elevati. Pur troppo c'è sempre della brava gente, educata con dei vecchi sistemi, che fa ancora del classicismo formale; e che non vuol capire come lo spirito dei tempi sia il solo ed unico regolatore dei movimenti artistici.

Non è molto tempo che a proposito d'una nuova comedia italiana (*La moglie ideale* del Praga) si trattò ampiamente dalla critica nostra la questione della forma nell'arte dramatica. Si accennò allora dai più imparziali come il formalismo decadente si facesse arbitro degli ingegni contemporanei, e come dietro quella luminosa forma inconcreta si perdessero i passi dei giovini autori. In quella questione si delinearono le nuove deplorevoli anelanze artistiche del publico: e gli applausi prodigati a quella comedia parvero piuttosto un tributo d'ammirazione all'artificio, che un vero e schietto entusiasmo per l'arte.

La disputa, che oggidì si dibatte, è più complessa: si tratta di stabilire se la comedia, o meglio il drama, abbia una forma definita, dei limiti certi, entro cui svolgersi, e al di là dei quali si eccede e si erra. Io non ò mai considerato tale questione che come oziosa e academica, convinto che la sostanza di un'opera d'arte s'imponga così per sè stessa nella mente dell'artista da dettarne liberamente la forma, e da plasmar questa senza pregiudizî dannosi se-

condo le esigenze sue speciali. Il *Götz von Berlichingen* del Göthe è la miglior prova di questa mia opinione. Ma poi che tale questione è vecchia e magistrale: poi che di quando in quando si risolleva come per virtù secolare, e fa intorno a sè uno strepito incredibile, è ben giusto che a proposito de *La fine di Sodoma* io rapidamente la consideri.

I primi germi di tale disputa furono gettati e coltivati da quegli antichi Critici, cristallizzati nell'ammirazione greca, che imponevano a qualunque genere d'arte e a qualunque tempo la mirabile compostezza dell'arte classica.

D'allora in poi la questione della forma à preso un'importanza eccessiva nei criterî artistici; e c'è oggi perfino chi deplora l'opera musicale di Riccardo Wagner, solo perchè egli à oltrepassato col suo genio i confini, che credevano assegnati al melodramma, o chi non trova che del dileggio per la pittura contemporanea, solo perchè à seguìto fedelmente e logicamente la rapida evoluzione dello spirito moderno.

Io parlava ultimamente con un giovine autore applaudito, che à pur dell'ingegno, il quale negava assolutamente la *tesi* nel dramma, e, sogghignando, parlava dell'Ibsen e del Sudermann, come di due pazzi che per fare un quadro adoperino lo scalpello. La qual cosa è strana, ma non è incomprensibile: e si comprende pensando o allo spirito settario, che invase sempre la Critica letteraria, o all'ignoranza supina e volontaria di quel poco di

buono e d' utile che ci à lasciato in eredità la riforma romantica.

Lo Shakespeare in Inghilterra e il Calderon nella Spagna ànno dato il primo e più vigoroso impulso al rinnovellamento moderno del teatro: essi si sono tolti interamente all' influenza greco-romana, e nei numerosi soggetti trattati dal loro genio veramente singolare àn applicato novità di forma, secondo tali soggetti esigevano. Non è permesso certamente alle opere d' ingegno d' essere informi; ma ciò non è neppure a temersi, come ben dice lo Schlegel. L'errore massimo in cui cadono i Critici avversatori de *La fine di Sodoma,* e in generale tutti coloro che imposero una data forma costituita ad un dato genere d'arte, è di confondere la forma come meccanica, dalla forma come organica. Meccanica è la forma, quand'essa è il risultato d'una causa esteriore, senza relazione con l'essenza dell'opera d'ingegno: organica quand'essa si inspira a questa, e non serve ad altro che a meglio rappresentarla. La decadenza, che si deplora appunto oggidì nel nostro teatro, è di aver assunto la forma meccanica a scopo del dramma, e di avere ad essa sacrificato la stessa sostanza di esso.

Questo appunto non si può proprio giustamente rivolgere al dramma del Sudermann. Ne *La fine di Sodoma* l'apparente accozzamento accidentale di fatti e di figure, lungi dall'essere il prodotto d'un'incapacità ordinatrice nell' autore o di una vacua smania di nuovo, non è che un mezzo voluto e po-

tentissimo d'assecondare l'imaginazione dello spettatore e (come direbbe lo Schlegel) d'immergerlo in una disposizione contemplativa per mezzo del sentimento. I cambiamenti di luogo e di tempo; i contrasti di serio, di giocoso e di satirico; quella miscela di genere dramatico e lirico, che talvolta non sa giustamente concepire la nostra manìa di verismo ad ogni costo (a costo anche di divertirci alle discussioni intorno alle spese di servizio tra una padrona e una domestica); tutto ciò è organismo nel dramma, o meglio (come egli definì il suo lavoro) nella tragedia del Sudermann, e conduce mirabilmente allo scopo che l'autore si è proposto.

A parte dunque la questione di sostanza, che pure non venne anch'essa da tutti benevolmente considerata, la questione di forma, che si agitò intorno a *La fine di Sodoma*, è questione oziosa e ingiustificata, e la soluzione di essa non può tornare che a tutto onore del giovine dramaturgo tedesco.

Il genere, che tenta oggi il Sudermann, e del quale certamente è ancora ben lungi dal toccare la perfezione è, come si vede, prettamente romantico. È prettamente romantico per il sentimentalismo filosofico, che vi palpita, come lo è per il modo, con il quale egli svolge l'opera dramatica. Esso si inspira direttamente alle più pure tradizioni del teatro di Guglielmo Shakespeare; sostituendo solo, con un abile *opportunismo*, l'elemento etico-

sociale, venuto ora in gran favore, all'elemento storico-filosofico, caduto negli ultimi tempi in provvida disgrazia.

II.

Enrico Ibsen, con un ingegno maggiore e con una larghezza di vedute assai più estesa di quella del Sudermann, delinea ancor meglio il nuovo, vigoroso movimento, e ne riprova e conferma la natura e gli intenti.

In una polemica dibattutasi su la defunta *Cronaca d'arte* tra l'amico mio Ryno Le Clerc e A. G. Bianchi, la qualità di « romantico » riferita da entrambi all'autore norvegese fu il punto di contatto, in cui i pareri dei due critici si fusero e si assimilarono. Essi che avevan trovati argomenti logici per venire a giudizî disparati ed opposti su un'opera di lui, *Gli Spettri,* avevan dovuto poi concludere con la stessa asserzione d'indole generale, constretti, com'erano, dall'evidenza e dalla sincerità di quest'arte, che non cerca mezzi termini e non inganna mai con nessun artificio la simpatia popolare.

L'Ibsen si presenta al publico, direi quasi, in atteggiamento d'averlo in dispregio. Egli è quel che è: e si impone per la sua forza e per il suo ardimento. Scomposto, oscuro, trascendentale, complicato, tal volta inafferrabile, egli procede imperterrito

nella sua via. E questa via, che sembra un sentiero nuovo e sconosciuto e misterioso nel dedalo dell'arte dramatica contemporanea, non è che il proseguimento in linea retta del cammino, che percorse l'opera romantica durante l'ultimo secolo.

Consideriamo ora una delle sue comedie più note e più adatte ai nostri publici, la *Casa di Bambola,* e ricerchiamo se anche in essa vi siano le prove per venire alla nostra asserzione.

Ò detto che la *Casa di Bambola* è una delle comedie dell'Ibsen più adatta ai nostri publici; e di fatti se si raffronta questa comedia di carattere domestico, famigliare, borghese a *La signora del Mare* o a *L'anitra selvatica,* si rilevano súbito le ragioni perchè una platea d'un teatro nostrano possa capire la prima e non debba capire le altre.

E pure, anche la *Casa di Bambola* incontrò le sue difficoltà affrontando il giudizio dei publici d'Italia, e in più di una città dovette anche soccombere, oppressa come fu da quell'ignoranza e da quell'impazienza, che sono tra noi pur troppo comunissime!

L'aspettazione della comedia norvegese, interpretata da Eleonora Duse, fu grande in Milano: la si attese lungamente con crescente ansietà, e fu rappresentata d'avanti a uno di quei publici delle grandi occasioni, tempestato d'occhi fulgidi, di barbe autorevoli, di pietre scintillanti e di sparati candidissimi.

Questi publici delle grandi occasioni non sono

per nulla superiori agli altri per intelligenza e per buon senso: ma si presentano bene, riempiono la cassetta, ànno maggior ritegno nell'esprimere le loro impressioni, — ciò perchè ànno maggior concetto di sè stessi, — in una frase: sono la vera misura dell'aspettazione d'un lavoro e del rispetto, che viene tributato ad un autore. L'esito però fu un po' incerto: il publico *scelto,* come si dice nelle cronache quotidiane, non penetrò negli intendimenti profondi dell'Ibsen, si annoiò ad alcune pretese lungaggini, mormorò, tossì, si pulì rabbiosamente il naso (la stagione era così incostante), e applaudì per *posa,* perchè i giornali serî l'avevano rattenuto e prevenuto nel giudicare e un po' perchè un autore, tanto esotico fino ad essere norvegese, à bene il diritto a certi riguardi d'ospitalità e di cortesia. Sorsero poi furibonde le discussioni: parea che il vento di settentrione, che ci aveva apportato l'audace aquila dall'occhio folgoreggiante, si divertisse ora a scatenarsi per la città sollevando turbini di polvere e di carte sdruscite. Chi parlava d'inverisimiglianza, chi si scandolezzava della catastrofe *immorale* (che diavolo! una madre che lascia tre bambini per un capriccio!), chi voleva farsi curare le mandibole sgangherate dagli sbadigli, chi diceva in uno slancio d'entusiasmo artifiziale che nulla aveva mai visto di più bello, che pareva di assistere a un fatto vero (!), che il dialogo tenero fra Nora e il dottor Ranck, quando questi le dichiara il suo amore nella penombra del crepuscolo, è la scena più bella della

comedia, e via via; ciascuno voleva dir la sua e si si sforzava di superar l'altro in una nobile e cavalleresca gara di cretinismo acuto. Il vero si è che pochi l'àn capita, in parte per colpa della sciagurata riduzione italiana, in parte per difetto d'esecuzione, ma in gran parte per assoluta deficienza di educazion d'arte nel nostro publico.

Casa di Bambola di Henrik Ibsen non è in fatti un lavoro, che si possa giudicare alla stregna dei nostri criterî d'arte abituali. Noi siamo soliti quando consideriamo una cosa nuova (ad esempio *La moglie ideale*), dopo una breve sintesi tutta formale, che risulta anche il più delle volte negativa, a discendere súbito all'analisi della favola o dell'intreccio per criticarne la verisimiglianza o la misura o la tecnica o la novità o il metodo di condotta, e a quella dei personaggi, per studiarne la verità e il carattere. Più in là raramente ci si arriva: molte volte si parla di *tesi*, ma arricciando il naso, come si sentisse un certo qual odore di putredine per l'aria. All'ombra di questi facili principî critici, si conclu[illegible]de poi, che la comedia è buona o cattiva, secondo che l'analisi risulta favorevole o meno alle solite ricerche; per lo più si viene alle medesime conclusioni, secondo che il publico (giudice inappellabile) à creduto bene di applaudire o di fischiare. La digestione è in questi solenni responsi un coefficente d'inapprezzabile rilievo.

Nella *Casa di Bambola* si presenta all'occhio anche miope un nuovo lato di discussione: la *tesi*, dicono

alcuni: sia pure la *tesi,* se con questo nome, che sa di greco, si vuol intendere il pensiero intimo informatore del lavoro. La comedia dell'Ibsen si può infatti tutta ridurre in questo pensiero, poichè ad esso si rannodano maravigliosamente tutte le file del suo intreccio. Vedrò di delinearne brevemente la favola per meglio chiarire le mie argomentazioni.

Nora è moglie dell'avvocato Helmer e madre di tre bambini: ella è cresciuta in casa di suo padre, come *une enfant gatée,* in un'assoluta indipendenza d'azione e di pensiero, così che formulò di per sè stessa nella sua mente di bambina i suoi principî morali. Le convenzioni e le menzogne della civiltà moderna non ànno avuto presa su l'animo suo, e si è disegnato sul candor virginale della sua conscienza una larga e pura e libera morale, improntata solo ai più teorici e più semplici concetti del bene, dell'utile, del giusto. Suo marito, — che rappresenta nella comedia l'assoluta antitesi psichica di quella creatura primitiva, — si ammala gravemente, e il medico non spera più che nei prodigiosi e azzurri tepori d'Italia per la sua salvezza. Mancano i mezzi per tale gravoso viaggio, e Nora non indugia a contrarre un debito con un certo avvocato Krogstad, — un falsario di firme, che sta per riconquistare il suo posto di galantuomo nella società, — mediante la garanzia di suo padre. Suo padre essendo morente, ella crede utile e buono, per lo scopo santo a cui mira, di falsificare anche

la firma paterna. Poi, ella col marito parte per l'Italia, d'onde ritornano egli risanato completamente, ed ella mediante continui e nascosti sacrifici liberata in parte dal debito col Krogstad. Fin qui l'antefatto. L'Helmer all'inizio della comedia è nominato direttore d'una banca e retribuito da un così lauto stipendio, che vede aprirsi all'avvenire della sua famigliuola un'êra novella di pace e d'agiatezze. Nella banca però è impiegato anche il Krogstad, che da due anni lavora onestamente a restaurare la superficie della sua onestà, per salvare dalla fame l'innocenza dei suoi figlioletti; l'Helmer, rigido nelle sue credenze fino alla crudeltà, non vuole avere tra i suoi inferiori un uomo che à commesso un delitto contemplato dalle Leggi, e che per ciò à perduto irremissibilmente la sua fiducia; e lo licenzia per dare il posto a una vedova, amica d'infanzia di Nora. Il Krogstad supplica invano: sfiduciato e abbattuto, con la forza brutale della disperazione, viene da Nora, le ricorda che la firma del padre è falsa, ciò che ella senza ambagi riconosce, e la minaccia di consegnare il documento criminoso alla giustizia, se ella non invoca la clemenza del marito e non gli conserva il posto alla banca. Nora va e prega ripetutamente l'Helmer, ma questi è irremovibile nei suoi proponimenti: il Krogstad gli dà del tu in faccia agli altri impiegati e ciò può scemare la sua autorità. In breve il Krogstad, quando riceve l'avviso del licenziamento gli manda una lettera nella quale gli annunzia

il torbido affare stipulato da Nora per salvargli la vita, e lo minaccia di procedere in giudizio. E così le due conscienze di lei e del marito si trovano la prima volta di fronte in un'audace e splendida lotta di principî e d' idee. L' Helmer parla come parlerebbero tutti gli onesti uomini del giorno d'oggi, secondo che gli suggerisce la sua morale egoistica e legale: Nora libera finalmente il volo alle sue vergini fantasticherie sentimentali, e parla secondo le detta la sua conscienza spregiudicata e libera, e però improntata ad un altruismo alto e squisito.

A lui che trema per la sua condizione compromessa, e piega in un eccesso di vigliacca disperazione alle esigenze del Krogstad, ella grida che si attendeva di vederlo affrontare serenamente la bassa minaccia; egli le chiede, stupito, se avesse dovuto lasciar la sua moglie adorata ludibrio dei giudizî severi degli uomini; ed ella rincalza che sperava che egli stesso si sarebbe fatto avanti a dichiararsi colpevole in vece sua. L'Helmer alza le spalle a queste pretese di Nora, e sorride come alle follie d'una bambina: che diavolo! « la vita avrebbe dato per lei alla occasione, ma l'onore.... » Ed è allora che la Bambola gli sibila contro in una protesta stupenda di tutta la sua conscienza:

« — Eppure mille donne l'ànno fatto!... »

Splendida e vigorosa frase senza dubbio, e così feminile, che si risolve alla fin fine in un nonsenso!

Il divorzio tra le due anime è già avvenuto, e

un biglietto del Krogstad, in cui dimette il suo disperato proposito, arriva indarno: è disceso un velo opaco tra di loro dopo quella discussione, che li dividerà per sempre. A Nora sembra d'aver vissuto otto anni con un estraneo, e d'aver avuto tre figliuoli: sola, nel mezzo della notte, ella lascia suo marito, la sua casa, i suoi bambini.... Sublime sacrificio per una idea, alta e squisita protesta contro l'egoismo e la menzogna dei nostri costumi e delle nostre leggi, — che la sua delicata condizione di moglie e di madre non fa che rendere più grandi e più significativi!

*
* *

Questo il dramma intellettuale, che costituisce il nodo della *Casa di Bambola*. Ad esso si aggiungono poi degli episodî di qualche finezza per le esigenze della scena, e alcune figure non necessarie nel dramma ma sempre utili, come quella del moribondo dottor Ranck, che à la spina dorsale affetta da una strana e inesistente malattia gentilizia, e quella di Cristina, l'amica d'infanzia di Nora, che sposa poi il Krogstad e compie così la risurrezione morale di questo personaggio. Questa risurrezione io credo fermamente che abbia avuto nei motivi determinanti l'Ibsen a fare la sua comedia, una non disprezzabile rilevanza.

Osservando ora il complesso della *Casa di Bambola* appare evidente come il personaggio di Nora sia quello che maggiormente spicchi e più imponga all'attenzione dello spettatore: ed è appunto intorno ad esso che si svolge integra l'idea del lavoro e si sviluppa pienamente l'audace *tesi* dell'Ibsen: la nostra morale essere basata esclusivamente su pregiudizî e su menzogne convenzionali. Fin dal primo atto infatti, quando il Krogstad accenna per la prima volta a Nora le conseguenze del *suo delitto*, ella suppone ch'egli voglia spaventarla con delle chimeriche minacce per ottenere la sua intercessione presso il marito, e null'altro; poi alle insistenze fredde e recise di lui, ella non può persuadersi, che nel codice, il quale dovrebbe essere la espressione eccellente della Giustizia, non si tenga conto dello scopo d'un'azione e non si contempli il suo nobile sacrificio. Quando Nora più tardi, si rivolge al marito, per patrocinare la causa del suo implacabile creditore, e quegli inveisce contro di questo perché fece delle firme false, e dice che un uomo simile è incapace d'educare convenientemente i propri figliuoli, — ella comincia a capire solo allora vagamente d'essere *delinquente*, e non potendo penetrare nel perché strettamente giuridico di questo suo *delitto*, lo esagera alla sua conscienza e ne rimane terrorizzata. « I delinquenti precoci, » grida l'Helmer « sono quasi sempre figli di madri bugiarde! » Orribili parole, che suonano all'orecchio dell'inconsapevole

Nora come una condanna inesorabile e insieme come un tetro mistero.

Ella dunque è proprio indegna della parte d'educatrice dei propri bimbi? Tra essi e lei é dunque la separazione utile, necessaria, voluta dalla morale della società in cui vive?!...

Questi dubbî non rimangono fermi lungamente nel suo cervello conturbato. Allorché il Krogstad, ammansato dai ricordi dell'amor giovenile con Cristina, recede dalla sua spietata vendetta e rimanda il documento criminoso all'Helmer; e questi, pazzo di gioja per lo scampato pericolo, si precipita ai piedi di Nora, chiedendo scusa delle crude rampogne e riconoscendo quasi indifferente il suo sacrificio, tutto le si rischiara d'una luce livida e intollerabile agli occhi suoi! L'egoismo e il formalismo abjetto della morale di suo marito si disegnano nettamente nella sua ragione: ella insieme comprende il basso concetto che egli à di lei e dell'anima sua di donna. Una ribellione si manifesta subitanea in lei, e la irrigidisce: l'amore si spegne, e subentra ad esso un glaciale dispregio. Il suo sposo, i suoi bambini, la sua casa, tutto si rende estraneo al sentimento di lei. Il suo bel mondo roseo e puro è crollato intorno a lei, e le sembra di rimanere eretta e sola in mezzo a delle rovine sconosciute o irriconoscibili: le sue creature, oh, anch'esse! non sono più che i « figli di un estraneo! »

Ed ecco, come un pensiero, *solo* un pensiero surga

fulgidamente da questa fulgidissima comedia, e come in esso *solo* tutto (il fatto, gli episodî, i caratteri, l'*ambiente*) si congiunga, si fonda, si giustifichi, si armonizzi.

*
* *

Ora che cosa si rileva mai da questo strano lavoro scenico del dramaturgo norvegiano? Sopra tutto due espressioni d'arte che ci interessano assai assai: nell'ordine tecnico la sua forma speciale; dal lato estetico l'intendimento morale-dialettico che lo impronta.

Quanto alla forma, io mi sono già occupato a sufficienza della sua rivoluzione per opera del romanticismo, parlando di Ermanno Sudermann e de *La fine di Sodoma*. Or bene in *Casa di Bambola,* come in tutte le altre comedie dell'Ibsen, la forma non è per vero dire quanto di più *moderno*, di più libero, di più audace si possa imaginare. Di solito vi è conservata con un certo rigore l'unità di tempo e di luogo e la disposizione degli atti e delle scene è relativamente assai regolare, quantunque l'ordine degli episodî, la distribuzione delle parti indichino sùbito al critico un artefice ribelle e novatore per eccellenza.

Una particolare caratteristica tecnica presenta poi l'intera opera ibseniana: voglio dire la cura, quasi soverchia, della minuziosa rappresentazione della vita

domestica, così da dare più che sia possibile su un palcoscenico l'illusione della realtà. A chiunque è stato spettatore d'una comedia di Enrico Ibsen non sarà certo sfuggita questa osservazione; e coloro che l'ànno letta, avranno rilevato senza dubbio la diffusione e la precisione degli incisi, che riguardano le controscene. Il Dumas, l'Augier, il Sardou, che si accontentano spesso d'una mera riproduzione di fatti e di costumi, sono molto meno scrupolosi dell'Ibsen in questa cura dei particolari; e ciò è tanto più significativo, — dato l'intento esclusivamente metafisico, che guida il grande Norvegese nella sua opera.

Il realismo, questo figlio bastardo dell'ultima grande rivoluzione letteraria, à lasciato dunque anch'esso la sua traccia possente in questo neo-romanticismo della fine del secolo.

È invece nell'intento morale-dialettico dell'opera ibseniana, che parmi di ritrovare la più schietta applicazione d'uno dei canoni cardinali della scuola romantica.

Moto di ribellione e di protesta contro le conseguenze del Rinascimento, il Romanticismo critico incominciò con una reazione rabbiosa a tutto quanto sapeva di classicismo e di mitologia. Il medio-evo fu riabilitato, e insieme col medio-evo quel fumo fantastico, religioso, lugubre che lo aveva tutto coinvolto, come in un'atmosfera di lutto e di mistero.

All'edonismo estetico e allo scetticismo razionale prevalsi nel secolo decimottavo subentrò il misticismo autoritario, imponendo all'opera d'arte l'in-

tento morale, come *conditio sine qua non* della sua ragione d'essere.

La riforma artistica non era però ancora fin qui che alla sua acerba puerizia: gli astri maggiori, che risplendevano tra le brume annebbianti l'alba novella, si chiamavano Dante, Shakespeare, Calderon, e questi non potevan certo inspirare una mera e infeconda reazione medioevale ai loro ammiratori.

Superata in fatti questa prima vicenda, il romanticismo intese a divenire quello che il nome veramente significava: l'Arte dei popoli moderni. Con un abbandono superbo si tolse dalle lontananze, gravi di penombra, in cui era nato, e s'arrestò nelle sublimi sfere dell'alta filosofia e dell'alta estetica, abbracciando con un ecletismo illuminato tutti gli elementi e tutte le forme d'arte. Il *Faust* di Wolfango Göthe, la più vasta e squisita espressione dell'intelletto moderno, rappresentò l'apogeo di questa rapida parabola.

Il filosofismo si era venuto in tal modo sostituendo al posto del misticismo nelle manifestazioni della nuova letteratura. Questa, dopo esser discesa dalle altitudini nebulose della religione negli spazî cristallini dell'idea e della logica pura, si volgeva ora per la via diretta alla realità vissuta, seguendo la guida del metodo positivo, che si applicava contemporaneamente alle scienze ed alla filosofia.

In questa laboriosa e rapida evoluzione d'idee e di aspirazioni, il dramma va annoverato tra le

forme letterarie che meglio si piegarono alle nuove esigenze, e che più fortemente ne risentirono il contraccolpo.

Dalla tragedia, modellata su gli esemplari shakespeariani, che aveva attinto largamente alle fonti della storia e della leggenda; dalla tragedia trascendentale, che s'inspirava alle vaste astrazioni dell'hegelismo, — il teatro assunse via via una forma più modesta ma più rigorosa di rappresentazione umana: col dramma intimo e col quadro famigliare. I concetti civili e sociali che avevano commosso le popolazioni su la fine del decimottavo e sul principio del decimonono secolo (concetti ancora ristretti e teorici, ma tutta volta assai notevoli per quell'epoca) offrirono al teatro una nuova materia o meglio un nuovo scopo, facendone insieme opera d'arte e di critica morale.

Eran forse immaturi i tempi? O immaturi i concetti? Il fatto è che il dramma famigliare e a *tesi*, che in Francia, in Germania, in Italia, occupò per un mezzo secolo presso che tutti gli artisti e tutte le scene, rimase una composizione academica, manierata, faticosa. Più tardi, caduta per decrepitezza la sua ragion d'essere, la *tesi*, non fu più che un futile accozzo di fatti e di casi; e degenerò nella comedia ad intreccio e nel dramma lacrimevole.

Orbene: era su la fine del secolo decimonono che un autore nordico doveva raccogliere, forse inconsapevole, i detriti di tanta decadenza, per ricongiungere e fondere insieme l' ultima espres-

sione romantica, con le prime grandiose inspirazioni della scuola.

Enrico Ibsen, non seguendo che l'impulso spontaneo del suo ingegno, continuava e coronava così la riforma letteraria del secolo, che gli eccessi della Critica e dell'imitazione avevano strozzata in piena giovinezza. Il romanticismo voleva sbandito dall'arte contemporanea il fardello convenzionale della tradizione classica? voleva una tecnica emancipata dalle strettoje illiberali dell'autorità e della gerontolatria? voleva una letteratura fatta d'idee meglio che d'imagini, di sostanza più che di forma d'insegnamenti vivi a preferenza che di pure armonie estetiche? Ed egli, senza un preconcetto, ascoltando soltanto i dettati del suo buon gusto e della sua intelligenza, interpretò il genuino spirito della scuola, con una fermezza d'intenti, che è veramente maravigliosa.

Noi siamo i figli del romanticismo, qualunque sia l'illusoria professione di fede che noi facciamo: ogni altra simpatia non può essere in noi e per noi che eccezione o maniera. È questo il secreto dei successi crescenti dell'Ibsen, come lo è di quelli del Wagner.

E del resto, anche non è forse un romantico lo Zola, il capo medesimo della scuola naturalista neolatina? E non sono romantici tutti i romanzieri russi, il Tolstoi come il Dostojewski? E il romanticismo non formicola, allo stato latente, in tutte le chiesuole più o meno cristianeggianti della no-

vissima letteratura francese? E certuni non grattarono perfino il classico Carducci, per trovarvi sotto il romantico Giosuè?

Leviamoci adunque una buona volta la maschera, che ci siamo imposta, e smettiamo anche quelle smorfie ingiustificabili di sdegno e di pietà che noi riserbiamo al romanticismo. Rinnegare la propria origine è da bruti o da malvagi.

Abbandonata la storia, caduto l'ideale mistico rifiorito sul principio del secolo, e invaso il campo della filosofia morale e sociale, l'evoluzione del teatro doveva necessariamente condurci all'Ibsen e al Sudermann. Si potrà riconoscere forse non essere questi che alle prime imperfette manifestazioni d'una nuova scuola dramatica, ma si deve logicamente attendersi e prevedere che questa scuola, è padrona del prossimo avvenire.

Il che non è dopo tutto, a questi chiari di luna, da deplorare!

IL PUBLICO E IL TEATRO

Fantocci di neve. — Il *caso* Mascagni. — Marco Praga: *Le vergini*, una buona promessa; *La moglie ideale*, una cattiva mantenuta. — Il teatro in Italia. — I nuovi venuti. — Realismo e psicologia sul teatro. — *Requiescat in pace, amen!*

I.

Nel cuor del verno, dopo un'alta nevicata, uno degli spassi preferiti dai monelli è quello di comporre delle grandi figure dalle sembianze umane, di spendervi intorno delle ore per accrescerne le proporzioni, (quasi sempre a detrimento della forma), e poi d'abbandonarle al gran sole, perchè s'incarichi lui di squagliarle e di distruggerle. Che in questo spasso non altro vi sia che un gusto puerile d'occupazione intorno a un lavoro inutile, e un desiderio inferiore e primitivo di dare all'opera una significazione momentanea qualunque, lo dimostra il fatto che, appena compiuto il personaggio niveo, quei monelli non vi badano più che tanto, e, nè trovano nei loro giuochi un'applicazione purchessia di esso, nè s'industriano di differirne quanto possono, per principio di conservazione, il rapido dissolvimento.

Un fatto analogo, avviene oggi giorno in Italia, in questo gran verno dell'arte, dove i ricordi del passato parlano, è vero, di fiori, di mèssi, di frutta maravigliosi, ma dove il presente all'infuori delle esotiche fioriture, non dà altro che qualche tisico germoglio nei tepori malsani delle serre, e del resto irrigidisce miserabilmente sotto il monotono mantello di neve dell'indifferenza e della volgarità.

Non vorrei, innamorato della mia metafora, « forcer les mots », al dire del Pascal, « comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie » : ma mi pare che la mania delle statue di neve abbia assalito d'un tratto tutta Italia (e alla fine non solo l'Italia!) e che il nostro buon publico (quel publico, che dovrebbe essere il giudice inappellabile in fatto d'arte, a seconda di certuni), non sia oggidì altrimenti costituito che da una miriade tumultuosa e pretensiosa di grandi monelli.

E mi spiego.

Se passiamo dall'arte popolare, che si prostituisce su le scene per la buona digestione della borghesia, a considerare l'arte misantropa, che si rifugia negli scaffali per il cattivo appetito degli editori, dovunque vediamo come, poco tempo fa, eravamo abituati ad assistere solamente alla bieca diffidenza e alla grande severità per parte del publico, e degli spettatori e dei lettori; e come ora lo spettacolo sia totalmente mutato. Pareva allora che ogni ciabattino avesse fatta tanta esperienza d'arte da arrogarsi il diritto di dispregiare *a priori* ogni

produzione d'arte d'Italia; e se pur qualche nome aveva, è vero, ancora il potere di tarpar l'ali al volo corvino dei giudizî, in generale non vi era asino, per digiuno ch'ei fosse d'italianità e obeso di franciosismo, che non ragliasse a tutto fiato contro i nostri autori e contro la nostra arte. Che un fondo di ragione in quel sistematico pessimismo nazionale ci fosse e ci sia, chi lo può negare? Ma il torto marcio consisteva nel fatto che tale pessimismo non era più che una *pose*, e che il publico (questo ammasso caotico d'intelligenze, di culture, di gusti, di presunzioni) giuocava con esso, come una bambina giuoca con le sue puppattole.

Se qualcuno anche (e non mancò) avesse voluto far ricredere di quella sua opinione il publico con l'audacia e coll'ingegno, non avrebbe fatto altro che un gran buco nell'acqua, perchè il publico si sarebbe affrettato tosto a riprendere la sua superficie d'equilibrio, appena egli avesse tentato di turbarla.

In fatti i critici, armati da Don Quijote, caracollavano sotto il bel cielo, pronti a precipitarsi su ogni pecora che osava belare su la loro strada: i cronisti dei giornali avevano esaurite tutte le smorfie schifiltose di cui i loro muscoli della faccia erano capaci, per manifestare il loro quotidiano disgusto: e il buon publico, che aveva avuto il *la* da quei *diapason*, scrollava il capo continuamente e senza distinzioni in atto di denegazione con la stessa intima convinzione con cui lo scrollano in atto di

affermare quei muletti di cartapesta, delizia d'ogni infanzia zoofila. Era il tempo quando Edoardo Scarfoglio sputava ancora il suo sale e il suo veleno, del resto piacevolissimi, su le colonne della *Cronaca Bizantina*, e quando pure il Carducci non faceva ancora eccezioni al suo curioso codice poetico. Ora il povero Scarfoglio non à altro tempo che quello necessario per farsi sfrattare dall'Eritrea: e il buon Carducci è occupatissimo, forse a limitare l'applicazione di quel suo codice ai preti!

Per fortuna, o per disgrazia non so, vennero giorni migliori per gli amatori dell'arte: a furia di graffiare a destra e a manca, senza riguardo se affondava gli artigli nella stoppia, o se li sfaldava contro le pietre, la paurosa aquila si rese affatto innocua: i critici, stanchi di ricacciare in gola i belati alle pecore, si fecero per reazione pastori; i cronisti, divenuti autori dramatici o che so io di peggio, cominciarono a ricomporre i loro lineamenti a migliori espressioni; e il publico, che non voleva stonare, si decise a modificare a sua volta il *diapason,* benchè da vero non ne trovasse la necessità, e ad imitare anche nella direzione i movimenti intelligenti dei muletti di cartapesta.

Allora si andò affannosamente alla ricerca di genî; ogni ciabattino fattosi Chateaubriand, volle salutare il suo fanciullo sublime, come quegli aveva fatto con Victor Hugo: e il publico di monelli, vista la bella nevicata, si pose allegramente a trastullarsi, costruendo a tutt'uomo i suoi grandiosi ed effimeri

fantocci di neve, quasi proprio non trovasse altro di meglio a fare!

Imitazione e *posa* era prima: imitazione e *posa* fu più ancora dopo: la consegna prima era di biasimare, poi fu di portare alle stelle chiunque si mostrava sol tanto capace di fare qualche salto su dalla terra. E volete una prova, ch'era una *posa?* Eccovela: allora, non ostante la brutalità della critica, i teatri erano zeppi e i libri si vendevano: ora, non ostante le esagerazioni delle lodi, i teatri sono deserti e i libri non si comprano più!

Il nostro publico non à ancora capito, (e chi sa se lo capirà mai), che, per quanto ignorante egli si senta, sarà sempre da preferire ch'ei segua i proprî criterî, al vendere, come fa ora, le proprie opinioni e i proprî gusti al primo buffone, che lo vuole catechizzare. Maria Giuseppe Chénier à detto assai bene che « le goût n'est rien qu'un bon sens délicat » ; e questa non è prerogativa nè di chi à studiato nè di chi esercita il gusto, come un mestiere qualunque. Se il publico (e per publico intendo sempre il complesso di quegli individui che amano seguire in qualsivoglia modo l'andamento dell'arte) si persuadesse d'esserne fornito come e anche meglio de' suoi iniziatori, e ne facesse buon uso, l'arte respirerebbe e si svolgerebbe in un *ambiente* assai più sano e più benefico che l'attuale non sia. « Habes, haberis », à detto Petronio: il publico se ne dovrebbe ricordare, se capisce il latino.

II.

Esempi di quanto son venuto fin qui asserendo, ve ne sarebbero a josa; e in tutti i rami dell'arte. I genî nuovi germogliano e popolano il nostro paese, proprio come nei tempi di Saturno i felici popolavano il mondo! Peccato che allora, come adesso, e felici e genî debbano anch'essi morire.

Poichè però ò preso di mira in questo mio sfogo (se volete ingeneroso, ma certo non invido, Dio me ne scampi!), il buon publico, mi piace di sorprenderlo meglio, dove le sue manifestazioni sono più immediate, più spontanee, più riunite, voglio dire nel teatro.

E che volete di meglio a sostegno della mia asserzione in questo campo, che l'entusiasmo suscitato dalla *Cavalleria Rusticana?* Io non vorrei e non dovrei spingere la mia critica fino al teatro di musica. « Sutor ne ultra crepidam. » Ma la tentazione questa volta è in me così forte e irresistibile, che mi lascio sedurre, almeno per poco, e tiro via.

Un bel giorno nella terza Roma, sotto gli auspici di un Mecenate moderno (come le cose sono mutate!), si presentava al publico un novello artista: aveva giovinezza e spontaneità, umiltà e ingegno: l'opera sua palpitava di queste preziose doti, e pareva nessuno si ricordasse più da anni che esse esistessero ancora.

Fu un entusiasmo irrefrenabile, naturale, e sincero, nato com'era dall'amplesso logico della compiacenza e dello stupore.

Pietro Mascagni, il giovine musicista, veniva chiamato infinite volte al proscenio tra le acclamazioni e le espansioni generali, e gli veniva concesso senz'altro il brevetto di genio.

Fin qui nulla di male: anzi, tutto di bene, poichè la spontaneità è ancora da considerarsi come una delle migliori cose ai tempi che corrono. Il publico si era risvegliato dalla sua impassibilità bovina e non aveva atteso il pungolo dei critici, per esprimere il tumulto delle sue commozioni? Era stato anzi assai più serio e più conscienzioso (checchè voglian blaterare i dieci buongustai di musica milanesi), che non quando applaudì academicamente *I Maestri cantori di Norimberga* del Wagner, senza capirne una sola nota, e *Gli Spettri* di Enrico Ibsen, annojandosi a morte.

Ma il male venne disgraziatamente poi: i clamori di Roma per la *Cavalleria Rusticana* fecero la strada e lo scempio d'una valanga.

Scese dal Costanzi un bel sasso d'oro, e per via trascinò pietre, ciottoli, polvere, fango, quanto trovava su la sua strada, con un frastuono orribile e spaventoso.

In ogni farmacia di villaggio si fecero gli auspici più strampalati su l'avvenire del giovine musicista: ogni galantuomo si credette in dovere di imparare a memoria gli articoli della *Capitale* o del *Fanfulla*

sul successo romano: la nuova opera fu promessa *ipso facto* in tutti i teatri del regno e fuor del regno: il Mascagni fu ricevuto alle stazioni con lo stesso cerimoniale con cui si riceve il re o i suoi ministri: poi se non erro, si tentò anche di staccare i cavalli dalla sua carrozza, alla maniera dei nostri nonni lascivetti, che inebetivano di ammirazione dietro le Taglioni, le Cerrito, le Essler: poi il Governo, trascinato anch'esso nel pazzo entusiasmo universale, non poté a meno di nominarlo cavaliere: poi in Piazza Colonna si interruppe la viabilità della capitale per dare sfogo a nuovi e più esorbitanti fanatismi: e infine (non bastava tutto ciò), appena uscito lo spartito edito dal moderno Mecenate, non ci fu strimpellatore o strimpellatrice (*horribile dictu*) di pianoforte, che avesse la gentile pietà di risparmiare alla musica del maestro livornese e agli innocenti amici di famiglia la sua personale quanto scellerata interpretazione!...

Fu una carica generale di *Cavalleria Rusticana*, che si precipitò barbaramente per tutte le terre italiche e non italiche, con immenso fragore e con indicibile veemenza.

Se in questo *crescendo* d'entusiasmo, e in questo *allargando* di fanatismo, ci fosse stata la medesima spontaneità e la stessa schiettezza che in Roma la sera della prima rappresentazione, nulla vi sarebbe stato da deplorare, altro che lo sciupìo indegno che si faceva del nome gentile d'un artista giovine ed eletto, e probabilmente anche del suo avvenire.

Ma per sommo obbrobrio nulla vi poteva essere di schietto e di spontaneo in quella gazzarra sfrenata; e quei fanatici ammiratori, che predicevano all'Italia « patria della bellezza, » come la chiamò Enrico Heine, il nuovo giorno al bagliore rossastro che tremolava ad oriente, sbraitavano di riflesso per *posa* e per imitazione. Facevano come quelli che raccontano un fatto avvenuto e vi aggiungono del proprio per eccesso d'imaginazione!

Il senso comune dei nostri compaesani è pervertito da una manìa di profetizzare, di astrologare, che puzza di medio-evo lontano le mille miglia!

Ora è bello, è confortante lo spettacolo d'un popolo, che à le nostre tradizioni e la nostra educazion d'arte, il quale si lascia montare come una soneria, e, irriflessivo e bambinesco, s'abbandona alla propria imaginazione, come Ofelia pazza su le acque fiorite dello stagno?

È buona, è utile questa falsa esagerazione che caratterizza ogni atto della nostra vita nazionale, e che oltre improntare tutta la nostra politica, viene oggidì a invadere anche il sereno campo dell'arte?

Or mai gli eventi ànno già risposto per me: e la nuova opera del Mascagni lo à dimostrato: *L'amico Fritz* (con buona pace del signor E. Checchi e degli altri turiferarî del divo Mascagni) è quanto di più misero e di più infantile io abbia mai visto correre su le scene liriche italiane. Eppure ecco, vedete? il publico non è ancora stanco di batter le mani; non à ancora aperto bene i *suoi*

occhi, per non vedere con quelli degli altri; — massimamente poi che questi altri sono per lo più i medesimi, che ànno tutto il vantaggio di far passare per oro di zecca le monete false!

Ed ecco, che molto al di là delle Alpi, a Vienna, si ripetono, per *L'amico Fritz*, con lo stesso abbandono, le scene coreografiche e i goffi baccanali, che misero sossopra, una dopo l'altra, pressochè tutte le cento città d'Italia, per la *Cavalleria rusticana!* Proprio vero, che tutto il mondo è paese!

*
* *

Così è stata eretta e consacrata la figura di Pietro Mascagni; così il famoso monumento di Legnano fu già provvisoriamente compiuto con una statua di carta pesta, per dar l'occasione ad una bella cerimonia ufficiale.

Non ritorna qui forse a galla la metafora, con la quale ò iniziato il presente studio? Non è forse un giuoco da monelli questo di costrurre degli effimeri fantocci di neve, per poi lasciare al tempo la briga di sbarazzarneli? È però un giuoco crudele, poichè, se è fatto con la neve, non si risolve che in qualche rigagnoletto d'acqua sporca; ma se è fatto con gli uomini, può risolversi in amare delusioni, in atroci disinganni, in impreveduti dolori.

Bisognerebbe lasciare che il fiore, sorto spontaneo dall'albero, producesse il suo frutto, prima di reciderlo: e non avvizzirlo nelle mani smaniose e impazienti, innanzi tempo.

I giovini ànno bisogno di difficoltà e di contrarietà per ingagliardirsi e vincere: l'applauso del publico, moderato e a tempo, è un raggio di luce, che accenna la via: continuato ed eccessivo è un bagliore intollerabile, che può accecarli.

Pietro Mascagni è senza dubbio un'intelligenza fuor del comune; à un avvenire. Basta ammirarlo ne' suoi innumerevoli ritratti per esserne persuasi. Ma non bisogna togliergli di mano la spada, per dargli la palma a mezza pugna.

Fu il publico che indusse a scrivere *La Luce* al non ancora compianto Gobatti, e *L'amico Fritz* al Mascagni. Perchè poi il publico non dovrà mai, come ogni essere vivente su la Madre Terra, apprendere qualche cosa dalla sua esperienza?

III.

Un *caso* analogo, sebbene di minor gravità e di più facile giustificazione, avviene ai nostri giorni per il teatro dramatico: ed è un altro giovine, certo non destituto d'ingegno, che attrae con soverchia fortuna le concordi simpatie, l'applauso sicuro, il consenso unanime delle platee del Bel Paese: voglio dire Marco Praga.

Io non ò assistito agli ultimi lavori di questo giovine, per una ragione assai triste per me (il lutto di mio Padre) e non posso quindi dare all'analisi, ch'io debbo fare della sua opera, quella

ampiezza, che sarebbe richiesta. So però dalle critiche lette e dal parere di autorevoli amici che *L'Innamorata* (antitesi goduta de *La moglie ideale*) fu giudicata una comedia sbagliata ed informe, e che l'*Alleluja!* (come *La moglie ideale* con la Duse) si sostenne e trionfò sopra tutto grazie all'arte di Ermete Novelli.

Parlerò appresso sinteticamente degli objettivi che mi pare di riscontrare nelle comedie di Marco Praga, del risultato d'arte da lui ottenuto, e del posto, che gli può spettare tra i nostri dramaturghi contemporanei. Ora mi restringerò ad esporre al lettore due opere di lui (certo le più riuscite tra le sue), e vedrò d'esaminarne il contenuto con tutta l'imparzialità e la sincerità che mi saràn possibili. Ciò che sto per dire, potrà forse valer poco o anche valer nulla; ma avrà pur sempre un certo merito: quello di essere la schietta espressione d'un mio fermo giudizio.

Incomincio da *Le vergini,* e perchè sono di data anteriore, e perchè veramente mi sembrano di gran lunga più notevoli e più degne di considerazione de *La moglie ideale.*

*
* *

Le vergini, diciamolo sùbito, non sono un capolavoro: esse non vanno esenti da gravi pecche, abbondano di mezzucci scenici, e il dramma, sempli-

cissimo e umano, che vi è svolto, à il torto di esser soffocato fino in fondo dal contorno ipertrofico. Discese per linea diretta dal teatro francese, e specialmente da quello di Alessandro Dumas figlio, *Le vergini* ne risentono di tutti i difetti e di tutte le esuberanze nocive.

Così, come nei drammi del Dumas, in esse si respira a pieni polmoni aura di romanticume; così come il Dumas, il Praga sacrifica a un falso concetto di modernità e tortura con un ristretto senso di percezione umana la figura dramatica e l'intento rappresentativo del suo lavoro.

Ne *Le vergini* si distinguono nettamente due parti: l'*ambiente,* che dovrebbe essere il vero tema del quadro e che gli dà anzi il nome, e la favola, la quale non è che una specie d'innesto sentimentale su l'albero *impressionistico* dell'*ambiente.* È logico quindi che questa seconda parte si accontenti della funzione di semplice condimento piccante della prima, e che sia da essa assolutamente dipendente. Notate che dico « è logico », non che è buono. Ma l'*ambiente* è forse rappresentato efficacemente e fortemente nel lavoro?

Questo è ciò che mi son chiesto e a cui ò dodovuto scrupolosamente rispondere che no.

La famiglia Tossi, intorno a cui si svolge l'argomento della comedia di Marco Praga, e insieme con essa la caterva concupiscente di maschi, che le ronza in giro, avrebbero dato agio a un artista vero e robusto di dipingere un quadro smagliante

d'evidenza e palpitante di vita e di passione. Lo Shakespeare lo avrebbe popolato d' una folla vivente di personaggi, l'azione reale dei quali avrebbe data l' idea netta dell'*ambiente:* il Molière avrebbe con dei tipi ben definiti ottenuto il medesimo intento: e il Goldoni, colla sua gioconda objettività, avrebbe messo su la scena degli uomini e delle donne, che coi loro caratteri accuratamente scolpiti avessero dato il colore locale al lavoro.

Che à fatto invece il Praga?

À riempito il palcoscenico di numerosi individui, confusi insieme in una pantomima da comedia dell' arte, e non sapendo come trovare il bandolo della matassa arruffata, ricorse al *deus ex machina* d' un personaggio, che fa da interprete durante i quattro atti tra il publico e gli artisti. L'*ambiente* per tal modo si vede tutto ed esclusivamente a traverso il prisma delle chiacchiere un po' maligne e un po' leggere di questo personaggio *macchinistico.*

Così in mezzo al quadro torreggia la figura insignificante d'un cicerone da salotto (Vittorio Olgiati), e nello sfondo si perdono in una nebbia novembrina tutte le altre figure che sole avrebbero in esso dovuto agire direttamente.

Fate muovere, ridere, celiare, ballare e cantare queste figure, — come si muove, si ride, si celia, si balla e si canta in ogni luogo dove c'è da maritare una femina giovine, e avrete la pretesa società equivoca della famiglia Tossi e de' suoi

numerosi amici, che il Praga vuole e crede di rappresentare.

Questo, quanto all'*ambiente*: quanto alla favola v'è dell'altro a ridire. Per tre atti di séguito essa non fa capolino che a quando a quando nelle parole lacrimevoli della figlia Paolina, un tipo di ragazza che puzza di bolzo romanticismo lontano un miglio. Quando alla fine del quarto atto il dramma prorompe forte, umano, geniale, la comedia disgraziatamente finisce.

Proprio come l'asino dell'apologo, che veniva a morte immatura, allor quando, con grande gioja del suo proprietario, incominciava ad assuefarsi a non mangiare!

Io ò atteso ansiosamente l'effetto che questo scatto veramente artistico e potente avrebbe fatto sul publico, tutto intento alla loquacità piacevole del cicerone da salotto; e sono stato lieto di veder avverata la mia previsione, e d'osservare come esso publico ne rimanesse più sorpreso che commosso, più stupefatto che maravigliato. Non aveva né pure la forza o il coraggio di applaudire: e sì che cadeva la tela su un finale di comedia, che può reputarsi dei meglio riusciti, tra quelli che novera il teatro contemporaneo!

Ora, parla in favore del dramma questo muto stupore negativo del publico ed è esso prodotto solo dall'inatteso scioglimento di esso?

Io credo fermamente che no. Se *Le vergini* non si fossero svolte per tutti i quattro atti, affette da

quelle deformazioni artistiche, che sopra ò accennate, il publico avrebbe avuto da quella chiusa schiettamente umana un' impressione di commozione e d'entusiasmo irresistibile: in fatti il dramma è finito, è chiuso, è compiuto alla mesta e muta catastrofe dell'amore di Paolina e di Dario; si apre dopo di esso quel lungo periodo d'immobilità penosa, che segue a queste fatali sciagure della vita e che non si presta alle strettezze della scena. Così e non altrimenti dovevano terminare *Le vergini,* ed è degno di tutto l'elogio il Praga, che, conscienziosamente, à vinto il fascino tradizionale della lieta fine e della *tesi* forzata per attenersi con saldo rigore al vero.

Ma pur troppo, chiudendo in questa guisa il suo lavoro d'*ambiente* con l'ultima scena del dramma in nestatovi, il Praga cambiava senza scrupoli le carte in mano al publico: prima aveva soffocato il dramma nel viluppo del contorno; ora su la fine eliminava l'*ambiente* (tema di tutta la comedia) con l'imponenza del dramma episodico. Le due parti così si escludono a vicenda, senza che il publico si possa fare un' idea netta delle intenzioni dell'autore. Ciò, secondo me, è la vera origine dello stupore e della perplessità del publico alla fine de *Le vergini.* A sgravio del Praga, dichiaro che forse non meno miseramente concludeva il suo *Demi-Monde,* Alessandro Dumas, quel *Demi-Monde,* che senza dubbio è la comedia a linee più larghe e decise che vanti il teatro francese contemporaneo.

Intendiamoci ora bene: con tutto quello che son venuto fin qui dicendo, io non ò certo tolto un'ette alla legittimità del successo de *Le vergini*: esse restano il lavoro migliore di Marco Praga, quello, unico forse, in cui s'è affermato un artista vero: come promessa, avevan quindi un significato e un merito anche maggiori, che io son ben lontano dal voler loro disconoscere.

Pur troppo il successo legittimo de *L'amico,* un vibratissimo dramma in un atto, e poi de *Le vergini* ebbe su l'indirizzo d'arte del Praga un'influenza, a mio avviso, perniciosissima. Io non mi permetto d'indagare i motivi, ma il fatto è ch'egli s'innamorò dell'applauso, si prosternò umile e devoto al publico, si evirò, per divenir contralto ed incantare con la sua bella voce l'orecchio un po' duro del suo Idolo.

Fu dopo de *Le vergini,* ch'egli, nello sforzo di ricercare e di carezzare i gusti della platea, confuse deplorevolmente la questione della forma meccanica con quella della forma organica dell'opera d'arte. Ora, se un attimo di resipiscenza non lo salva, egli minaccia di perire miserevolmente, come l'astrologo della favola, nel pozzo profondo e vacuo del più insulso *formalismo.*

La moglie ideale serva di prova.

* * *

Questa nuova comedia del Praga, che (forse per

il concorso adorabile d'Eleonora Duse) piacque e fu applaudita dovunque in Italia e fuori, è, secondo me un passo decisivo all'indietro su la strada, che egli aveva così bene intrapresa.

L'amico lo aveva posto luminosamente in vista, per una certa rapidità, una certa sicurezza, un certo vigore di dramaticità, ai quali non eravamo ancora abituati nei lavori italiani.

Le vergini (che come ò detto, procedevano dalla comedia d'*ambiente* d'Alessandro Dumas figlio, naturalizzata e resa più giovine dalla italianità del soggetto e della sobrietà modernista della forma), non ostante tutti i difetti, ond'eran deformate, rimanevano sempre un ardito e valoroso lavoro.

Oltre la riproduzione più o meno ingegnosa ma sempre caratteristica dell'*ambiente,* — si sviluppava in esse un dramma sentitamente umano, apparivano alcuni personaggi di una verisimiglianza ammirevole (come l'innamorato Dario e la madre Tossi), ed erano coronate con una scena così nuova, così audace e così poderosa, come poche comedie dei più vantati autori possono offrire a un publico intelligente.

Dopo una simile promessa *La moglie ideale* costituisce un'acerba delusione; e ciò, non ostante tutti i lauri, che andrà cogliendo per i cespugli italici, e tutte le finezze, che da' suoi ammiratori si pretende siano in essa profuse.

A mio debole parere ne *La moglie ideale* manca la linea del dramma, perchè vi è deficienza di fatto

e di caratteri e d'intento morale o satirico purchessia.

Essa rimane per me un abile esercizio scenico e nulla più; nel quale il complesso, come ogni particolare, è ridotto alla più teorica e volgare semplicità, in omaggio a certe vanità di *nuova scuola,* che il Praga vagheggia, e, forse non a torto, pretende di avere iniziata in Italia. I personaggi di questa comedia sono infatti ridotti a mere forme scheletriche, eccetto quello della protagonista; la favola è ristretta nell'ambito dei fatti più comuni; il dialogo è rilasciato, trascurato e insipido, quale si conviene a personaggi di tal genere in un momento dei più inconcludenti della loro vita: — e la fine potrebbe essere benissimo, senza nessuna modificazione, il principio della medesima comedia.

Del resto in questa semplicità disadorna consisterebbe la precisa applicazione del decalogo della così detta *nuova scuola,* che il Praga mi annunziava alcune sere prima della rappresentazione de *La moglie ideale* al teatro Storchi in Modena.

Chiunque vede il peccato originale di questa scuola: il naturalismo francese. E chiunque ne vede anche il peccato mortale: la mancanza assoluta di vista larga ed esatta, di profondità, di nerbo, di fantasia.

Ma il Praga, sopra anche alle sue tendenze speciali di scrittore, à due culti, che gli s'impongono e lo diminuiscono: quello per il Publico, che lo applaude, e quello per l'Attore comico, che lo inter-

preta e lo fa applaudire. In omaggio a questi due grandi feticci della sua mitologia artistica, egli à dovuto snaturare non poco l'indirizzo della sua nuova opera; e per costrurre una parte adatta ai mezzi e alle seduzioni della Duse, introdusse nella comedia naturalistica un personaggio complesso, singolare, nevrotico, quale si troverebbe appena in un romanzo psicologico di Paolo Bourget. Ora, l'ibridismo e la sproporzione derivante da questo cavolo, servitoci a merenda, rendono *La moglie ideale* una produzione oltre che arida anche falsa, faticosa, ineguale.

Marco Praga dà a divedere con questo suo lavoro ch'egli non à un ben chiaro concetto delle due scuole letterarie contemporanee, da cui vorrebbe trarre l'inspirazione, (forse appunto perché non sa decidersi tra l'una e l'altra); — che il suo naturalismo (se intendeva far del naturalismo) non à niente a che fare con la scuola dello Zola, la quale à trovato in Italia già fedeli interpreti per il teatro nel Verga, nel Rovetta e perfino nel buon Giacosa; come la sua pretesa analisi (se à avuto l'intenzione di fare un lavoro psicologico) non à poi niente a che fare con la scuola del Bourget, tanto povera e primitiva si dimostra. Dirò più tardi se queste scuole, anche intese nei loro veri principî, possan dar vita a un'opera d'arte teatrale: per ora constato semplicemente che il Praga, se le à anche intuite e volute seguire, non le à comprese e non le à sapute applicare.

Il tema de *La moglie ideale,* a quanto sembra dal titolo, potrebbe essere il seguente: una moglie che pur essendo infedele, conserva i suoi migliori sentimenti e le sue attenzioni per il marito a preferenza di qualunque suo amante. Il tema adunque sarebbe psicologico: psicologico, alla maniera del Bourget, cioè complesso, raffinato, profondamente intimo. Dato un tal tema, la sua signora Campiani dovrebbe dimostrarsi affettuosa senza bugie col marito, e nello stesso tempo avvinta dai sensi al proprio amante: e allora il dramma si svolgerebbe nel momento critico, in cui questa donna dovendosi decidere per l'uno o per l'altro, sacrifica l'amante e si consacra corpo ed anima al legittimo consorte.

Ma una simile posizione avrebbe dato agio al Praga di comporre una buona novella, assai meglio d'una *vera* comedia, — ne dirò appresso le ragioni, su lo scorcio di questo studio, per non dovermi ripetere.

Il tema de *La moglie ideale* potrebbe però essere anche il seguente: riprodurre un *ambiente* dei più comuni, rendere ad evidenza la facile corruzione d'alcuni costumi civili; miniare gli episodî intimi d'una famiglia borghese, nelle quale il marito cornuto goda le comodità e le dolcezze della casa, che la moglie gli sa offrire dividendo sapientemente il suo tempo tra le cure domestiche e le scappatelle galanti. Il tema in questo secondo caso sarebbe invece descrittivo, naturalistico: e la co-

media trarrebbe forza e valore dalla verità dei caratteri dalla evidenza degli avvenimenti, dalla vivezza del colore locale.

La moglie ideale di Marco Praga invece non è punto lo svolgimento in forma dramatica d'alcuno di questi due temi: essa tiene, un poco, d'entrambi; è una miscela non molto saporosa dell'uno e dell'altro, gli ingredienti della quale sono sciolti, diluiti, stemperati, come poche gocce di due liquori irriconciliabili in un bariletto d'acqua.

Notate ancora: i due ingredienti inconciliabili sono così diluiti ne *La moglie ideale,* che riescono a conciliarsi!

L'alternativa psicologica della Campiani tra i due affetti diversi è a pena accennata nella comedia: dallo sviluppo del personaggio durante i tre atti, appare ch'ella non ama né il marito, né l'amante.

Questa sua indifferenza distrugge ogni contrasto interessante: nel tenue filo d'avvenimenti, che costituisce il lavoro, tutta la passione sua si risolve in un interminabile vaniloquio, fatto esclusivamente di frasi vacue e d'idee astratte, sempre comuni. Non vi è mai un momento in cui il Praga dia a dividere nella sua comedia d'essere un osservatore perspicace e sottile delle sapienti doppiezze feminili; non un momento mai in cui, non ostante tutti gli sforzi suoi e tutti i contorcimenti della Duse, sappia strappare la sua moglie ideale dallo stagno di plumbea mediocrità, nel quale sguazza.

E gli altri personaggi della comedia —?

L'amante suo è un fantasma, non è un uomo: quando parla con l'amico Monticelli (il *Deus ex machina* de *La moglie ideale*), egli diventa tutt'al più un narratore: dice quello che è avvenuto, spiega che cosa sia *La moglie ideale*, e giustifica con la confessione della morte irreparabile del suo amore perchè vuol lasciare la Campiani.

Uomo più negativo, più insulso, più destituito di spirito e d'espedienti per togliersi alle insistenze d'una donna disamata non lo si può fantasticare.

Infine il marito è una figura scialba e inconcludente quant'altra mai. Ce ne saranno forse a bizzeffe di mariti di quella pasta per le case delle città civilizzate, ma non si trova, per Dio, la ragione onde si debban mettere su la scena proprio così, senz'altro.

Quanto al quadro descrittivo, non lo nego, vi sarà fedeltà di rappresentazione; è però una fedeltà così piatta, così incolora, che non può dirsi dell'arte, ma piuttosto della fotografia.

Con quegli elementi e con un simile sfondo, Marco Praga è riuscito a costrurre tre atti e ad ottenere un bel successo! Io resto peritante e confuso se debbo riconoscergli maggiore o minor merito.

La moglie ideale è nata e sorta evidentemente dall'amplesso un po' ibrido dei *Tristi amori* del Giacosa con *La Parisienne* del Becque.

Essa però è inferiore ai primi, quanto a concezione artistica, — pur superandoli quanto a senso di modernità (voi vedete ch' io non ò scrupoli,

abusando ad ogni pie' sospinto di questa parolaccia!) per l'esclusione assoluta del lacrimevole romanticismo di maniera, che tanto li affligge. Essa è di gran lunga inferiore alla seconda, perchè questa à l'affascinante attrattiva dello spirito e della satira finissima, (attrattiva, che ne *La moglie ideale* si fa troppo desiderare), e delinea una novità di situazione che nella comedia del Praga assolutamente non c'è.

La posizione e la condotta del primo atto ancora, ricordano stranamente il primo capitolo di quel giojello d'acume artistico, che è il *Crime d'amour* di Paolo Bourget.

Sarebbe folle ingiustizia quella di gridare al plagio per questi tre antecedenti, poichè tutti, si può dire, si sono inspirati a qualche cosa precedente prima d'accingersi a un lavoro d'arte qualsiasi. Alfredo de Musset stesso sostiene argutamente e apertamente questa tesi nella prefazione de' suoi *Comédies et proverbes.*

Sarebbe ingiusta severità quella di non riconoscere certi pregi di fattura e di metodo, che sono ne *La moglie ideale:* specialmente la seconda metà del secondo atto si sviluppa con una sveltezza ammirabile, che non può a meno d'attirare l'attenzion benevola del critico.

Sarebbe presuntuoso *aristarchismo,* quello di condannare eternamente il Praga, perchè in questo suo lavoro volle concedersi il lusso di fare una comedia tratta dal nulla, come il mondo dal caos, e

perchè, ciò non ostante, riuscì ad ottenere quello, ch'egli voleva: un successo.

Ma non è cosa ingiusta e inopportuna notare che un giovine d'ingegno s'accontenti del successo plateale, per tranquillizzare ed appagare la propria conscienza d'artista: e non la è massimamente perchè questa comedia senza novità, senza sincerità, senza sano intento d'arte, è stata accolta anche dai critici quasi come una rivelazione geniale, ed ora figura nel repertorio più vivo e più scelto del nostro povero teatro nazionale!

Questo è ciò che schiettamente penso delle due migliori produzioni del più notevole tra i nostri giovini comediografi!

*
* *

Se ora noi dalle considerazioni critiche speciali, risaliamo a ricercare quali intenti morali e quali caratteristiche psicologiche siano nel Praga, vediamo, ad onor suo, che una nota costante vibra in tutti i suoi lavori e dà un'impronta personale alla sua opera complessiva.

I titoli delle sue comedie (*L'amico, Le vergini, La moglie ideale, L'Innamorata, Alleluja!*) ànno già tutti quel certo sapore di scetticismo sarcastico, un po' cinico, che è uno dei *segni* psicologici più spiccati della presente generazione: esso potrebbe dirsi l'indice « dello stato d'animo » d'una certa classe di giovini, ai quali il crollo d'ogni idea morale e

d'ogni sentimento retorico non à lasciato un rimpianto, non à dato un dolore, non à suscitato una nuova vaga anelanza verso l'avvenire imperscrutabile.

Isolati nell'attimo presente, animati da quel senso critico d'osservazione, che informa ogni nostro pensiero, destituiti d'ogni tendenza mistica, essi, come irridono alle rovine del passato, considerano il presente con un'apatica bonarietà, che tutt'al più arriva fino all'ironia allegra. Non uno slancio d'entusiasmo, non un fremito d'indignazione, non un palpito di pietà in loro: osservano, notano, ci ridon sopra. È tutta la loro psicologia, ed è tutta la loro morale.

Così, per Marco Praga, la corruzione immonda delle fanciulle vergini è « la verginità »: l'adulterio subdolo con la moglie dell'amico è « l'amicizia » : la moglie che inganna assiduamente e sapientemente il marito, lasciandolo nella beata illusione d'esser felice, è « l'ideale delle mogli ». Ancora, — senza sarcasmo questa volta, — la passione inutile e distruttiva, che uccide chi la porta in seno nell'urto inevitabile con le consuetudini *mondane,* è « l'amore »; l'allegria falsa, simulata per vivere in buona armonia col prossimo e per salvare il proprio decoro e la propria dignità, è quella simpatia borghese, che costituisce il cemento più forte della società presente. Per analogia si potrebbe ancora definire: il patriotismo, una comedia scellerata per gabbare i propri concittadini e per farsi innanzi: la virtù, quel complesso di frottole amene, che si dànno ad intendere

al publico per ottenerne la fiducia e per sfruttarlo: la fede, un cerimoniale melodrammatico per tenere in freno gli ignoranti e per nascondere o scusare le proprie infamie intime.

Ogni concetto di bontà sincera è morto adunque per questi giovini: ogni carnagione fresca e fiorente, nel loro concetto, deve dipendere dal belletto, dalla cipria, dai mostruosi intingoli di profumeria. Ma anche la falsità non li indigna, anche l'inganno non li indispettisce: li diverte. Ciò (è utile il dirlo?) è falso, e poi non è buono, ma non importa.

Siccome qui non sollevo una questione di morale, io non intendo affatto di muovere rimprovero al Praga, notando ch'egli appartiene, almeno nella sua opera letteraria, a una tale classe di pensatori: anzi, come ò detto prima, glie ne voglio fare un merito. Io credo sempre lodevole chi sa dare una impronta propria alle sue creazioni, chi sa trasfondere ad esse il sangue vivo del suo pensiero e delle sue convinzioni, qualunque esse siano.

Il pessimismo del Leopardi, l'indifferentismo dello Stendhal, il sensualismo fantastico del Baudelaire furon forse manifestazioni d'anime sane, eque, benefiche? E pure non fu quella morbosità medesima che diede valore e carattere alle opere di quelli autori?

Ma il Praga, se à saputo incarnare il suo pensiero nel corpo delle sue comedie, non à saputo sempre vivificarle con l'arte, che tutto scusa e tutto nobilita. Egli à fatto come il buon Dio: à

composta con la creta una figura a sua imagine e simiglianza: ma, come il buon Dio, non à saputo sempre darle la vita. Essa è rimasta creta.

Lo farà in séguito? Io non sono profeta: e non ò il diritto d'elevare a principio il motto, che la logica condanna: — «ab uno disce omnes».

Promesse questo giovine ne à fatte, e rispettabili e forti; io mi auguro di gran cuore, per l'Arte e per lui, che l'avvenire glie le faccia anche tutte mantenere. È un voto e un augurio.

IV.

Ma in tanto (per non scoccare tutti i miei strali contro l'amico Praga), che spettacolo ci presenta nel suo complesso la nostra dramatica?

Ahi, uno spettacolo ben poco confortante!

Dopo il Giacometti, il Cicconi e il Gherardi del Testa, che un feroce e forse non del tutto giustificato oblìo àn relegato nella muta falange dei morti, che non risuscitano; dopo il compianto Cossa, unico che abbia dato alla scena delle vere opere d'arte, logicamente dimenticate dalla solerte intelligenza dei nostri comici quattrinai; dopo Paolo Ferrari, di cui non apprezzo tutta l'opera, ma cui riconosco delle doti indiscutibili di comediografo; dopo il Torelli, esaurito miserevolmente assai prima di morire: chi, se non forse i buoni veneziani, seguendo conscienziosamente la scìa lasciata indietro dall'ammirevole

gondola goldoniana, e, in piccola parte, il Verga e il Giacosa (non medioevale), chi — chiedo — à dato al nostro teatro un vero, originale, spontaneo impulso di vita e di salute?

Forse la plejade un po' umoristica dei Bersezio, dei Marenco, dei Castelvecchio, dei Castelnuovo, *Sippen und Magen,* come direbbe l'Heine, con le loro leziosaggine morbose e morbinose? Forse la buona anima di Ferdinando Martini, spentosi, dopo un proverbio, sotto-segretario effettivo o pretendente, ed ora (*horresco referens*) ministro della P. I.? Forse il Cavallotti con le sue tragedie sesquipedali, delle quali, oserei dire, la parte più pregevole sono le note storiche, o coi suoi bozzetti leccati e le sue comedie nel mondo della Luna? Forse infine, i Fortis, i Montecorboli, i Costetti, gli Interdonato, i Polese-Santernecchi, i Salvestri, i Mariani, o che so io?!

Non parlo degli altri, dei comici çamuffati da dramaturghi, degli eleganti trasvestiti da comediografi (le maschere le ò sempre detestate, massimamente quando son riuscito a capire chi c'era di sotto): tutta questa gente non meriterebbe né pure un cenno, se non mi spronasse il bisogno di deplorare publicamente il sacrilegio orrendo, ch'essi van perpetrando e van consumando a danno dell'arte e del buon gusto.

Parve, per vero, negli ultimi tempi che un risveglio giovenile si fosse manifestato nel campo del teatro italiano: il Rovetta con le due argute trovate della *Trilogia di Dorina* e d'*Alla Città di*

Roma, e con certi tocchi magistrali gittati qua e là ne *I disonesti,* ne *I Barbarò* e nel *Marco Spada,* à mostrato d'aver forse ancor più inclinazione per le scene che non per il romanzo: il Praga ne *L'amico* e ne *Le vergini,* e in certe abilità tecniche della *Madre dolorosa,* de *La moglie ideale,* e, a quanto mi si dice, dell'*Alleluja!* si è affermato una potenzialità, se non sempre una forza: anche l'Illica, ne' suoi lavori meno grotteschi (è la malattia del grottesco che deforma lé sue produzioni), è riuscito a persuadere il publico e la critica d'essere, se non un artista fino ed equilibrato, un comediografo fecondo e talvolta efficace; ed infine Camillo e Giannino Antona-Traversi, il Lopez, il Calandra, il Mastropasqua, il Fornioni, lo Scalinger, l'Aresca, il De Luca, il Macchi, Ettore della Porta, il Mazzucchetti, i Pozza, e varî altri nuovi venuti, ànno fatto vedere, non foss' altro, essere ancora il successo del palcoscenico uno specchietto luccicante, che sa attrarre il primo volo delle giovini allodole.

Tentativi audaci e numerosi se ne fecero pertanto in Italia; — noto fra questi *Le Rozeno* di Camillo Antona-Traversi, l'*Ad oltranza* del Calandra, *La signora Fanny* del Fornioni, *La signorina Morenos* del Mastropasqua; — ed è doveroso dichiarare che i tentativi superavano, almeno rispetto alla *modernità* degli intenti, quelli stessi di tutti gli altri paesi.

Ma anche la brava gente, di cui sto parlando e che à pure per sé giovinezza e ingegno, se ci fece

delle buone promesse, non ci à ugualmente rassicurati nella aspettazione di un qualunque probabile mantenimento.

Il *genio*, colui che darà all'arte italiana contemporanea l'opera scenica magistrale, caratteristica, invincibile, non emerge ancora in mezzo a loro; e temo altresì all'infuori di loro, perché sul cielo bujo del teatro gli albori di nuovi astri, non cadenti, sono divenuti fenomeni così rari ed eccezionali, che non più ci si può far sopra alcuno assegnamento.

Non adunque il solo Praga travia ed erra nel labirinto del palcoscenico; non adunque il solo Praga attira ingiustamente l'attenzione e l'entusiasmo delle platee. Tutti coloro, che si sono accinti a scrivere per il teatro, posson dire d'aver ottenuto un gran resultato quando àn composto una comedia mediocre e l'àn fatta applaudire.

Perchè mai ciò? Che cosa è questo ostacolo quasi insuperabile, che si rizza d'avanti ai presenti comediografi, e li costringe o a cadere o a passar sotto alla sbarra, come certi cani da circo, troppo bene ammaestrati?

Ed è poi solo in Italia che l'arte teatrale attraversa un così doloroso e umiliante periodo?

Per rispondere a queste domande, e per concludere (poiché, oh, mia grande sventura! bisogna concludere) conviene risalire a considerazioni d'indole più astratta e più generale.

V.

Non è senza un'intenzione ch'io ò raccolto questi pochi articoli, che trattano quasi esclusivamente dei successi di due giovini artisti fortunati, sotto il titolo: « IL PUBLICO E IL TEATRO ». Sono questi infatti due termini e due essenze, che difficilmente si possono dividere: l'azione dell'opera d'arte sopra la massa è su la scena così diretta e così immediata, che — rilevarne gli effetti, ricercarne le cause, studiarne i caratteri e le fasi — vuol dire semplicemente: parlare del publico.

Ed è da notare che il caso è speciale.

Appare un romanzo d'un certo valore, ardito nei tentativi, raffinato nel metodo e nell'oggetto? Ecco che un grosso gruppo d'araldi compiacenti proclama l'ultimo arrivato: la critica s'impossessa della nuova opera d'arte, ne espone le linee generali, ne studia le tendenze, la condotta, la forma, la psicologia, lo stile. E il publico resta così preparato, se publico veramente si può dire il complesso degli individui, che leggono un libro, ciascuno per suo conto, non sollecitati da nessuna urgenza comune, isolati nelle loro sensazioni e nel loro umore momentaneo. Il lettore, richiudendo il nuovo romanzo, parlerà di questo con qualche incertezza, ma con un contegno serio e ponderato, con una circospezione quasi eccessiva, con una prudenza mirabile. E il libro avrà

maggiore o minore successo, secondo che la critica si sarà più o meno occupata di esso, e la vendita sarà stata superiore o inferiore delle giuste aspettazioni di chi à fatto le spese dell'edizione.

L'opera letteraria teatrale non si trova in queste fortunate condizioni. Non più araldi, non più critici; essi vengono dopo. L'arte sale questa volta sola e sconosciuta sopra il palcoscenico, d'avanti al publico, che non à avuto modo d'essere preventivamente preparato ad essa e che non à più il bisogno o la convenienza di non mostrarsi sincero fino alla brutalità. — Ben intesi, io parlo in linea generale: eccezioni ce ne furono (il Wagner e l'Ibsen informino) e in séguito queste eccezioni andranno anche crescendo; ma per ora è proprio così.

Gli effetti di questo speciale stato di cose sono, bisogna pur riconoscerlo, singolari, curiosissimi. Noi vediamo il medesimo publico che legge con passione, o almeno con costanza, i romanzi del Bourget, del Turghenieff e del D'Annunzio, sbadigliare a *La fine di Sodoma* del Sudermann, che pure è intellettualmente a quei tre così prossimo; e assistiamo d'altra parte alle clamorose orge d'entusiasmo suscitate dalla *Cavalleria Rusticana* del Mascagni, mentre si sta dicendo in tutti i toni che la musica wagneriana è ormai penetrata nella conscienza artistica dei più, e contiamo dei giovini musicisti in Italia, che nelle loro opere àn ben più meritato il plauso che non quel fortunatissimo imitatore: cioè il Franchetti, il Catalani, il Puccini. Le sorprese, gli

squilibrî, le incertitudini risultanti da questo stridente contrasto sono come si può bene imaginare innumerevoli.

Ecco che un robusto ingegno s'accinge a portare sul teatro quella riforma artistica, che à già trionfato in ogni campo. La critica lo incoraggia, e l'esito quindi per analogia non dovrebbe essere dubbio: ma i dubbî invece si presentano ancor prima d'incominciare. L'ingegno più forte, più sincero, più incurante del plauso e del successo, si trova imbarazzato fin dalle prime mosse; una specie di fantasma viene a piantarsi dietro di lui, irremovibile, e gli susurra parole e consigli, e gli guida la mano, e gli confida secretamente il suo nome e il suo potere con queste paroline irresistibili: — Io mi chiamo, se non lo sai, l'esigenza del publico e ti comando.

Oh! lusinghevole fantasma, quando ti deciderai a liberarci dalla tua tutela? Noi sappiamo ben da tempo chi tu sei, e ben sappiamo che cosa vuoi: tu sei «l'intreccio inaspettato, il colpo di scena a tempo, la chiusa degli atti su una posizione assai commovente, l'adulterio scoperto nel cuor della notte, il colpo misterioso di rivoltella, su cui cala rapidamente la tela»; e tu vuoi sempre, in qualunque forma lo domandi, una cosa sola: «che noi divertiamo il publico». Ma se sappiamo perfettamente il tuo potere e la tua *natura,* non sappiamo ancora a qual esorcismo ricorrere per allontanarti.

Non sarà dunque possibile divertire il benedetto

›ublico a modo nostro, senza di te? Grave domanda n vero, a cui ben ·vale la pena di rispondere un ›oco a lungo. E innanzi tutto, anche per scagio- are in parte lo spettatore dalla grave responsabilità, :he, poveretto! sono venuto fin qui addossandogli, dichiaro súbito che la ragione principale, ond'è resa difficile la riforma artistica del teatro, dipende forse più che'altro dalle sue condizioni intrinseche, dalla forma speciale e meno adatta, a cui questa riforma deve applicarsi; in una parola più che dalle esigenze del publico da quelle del palcoscenico.

*
* *

Due scuole occupano oggi il campo letterario, la scuola del naturalismo e quella psicologico-morale, — una trionfante jeri e certo non vinta oggi; l'altra jeri timida, oggi dominante col doloroso fascino delle sue analisi penetranti e de' suoi esami scrupolosi di conscienza.

Ebbene il procedimento, il metodo, la essenza d'entrambe queste scuole riesce, in diverso grado, assai difficilmente applicabile al teatro. Come rendere infatti un *ambiente* in tutte le sue minuzie significative (preoccupazione della prima delle due scuole) su l'angusto ambito della scena, con la necessità di raggruppare l'azione intorno a un soggetto, il quale si possa costringere in due, tre o quattro momenti, e di svolgerla il più rapidamente possibile, sintetizzando e sfrondandola d'ogni superfluità ecce-

dente? E si noti ancora che il vero merito e il pregio d'arte superiore della scuola realista consiste quasi esclusivamente in quella potente, sentita, profonda penetrazione che à della Natura il suo sommo maestro, Emilio Zola. La magia delle descrizioni precise e smaglianti, il palpito concorde e sovranamente artistico d'ogni elemento, ecco il gran secreto per cui certi libri suoi, per il contenuto quasi immondi, conservano un incanto di poesia larga e sonora. Or bene, è superfluo insistere, questa qualità è assolutamente inapplicabile a un lavoro teatrale.

Sareste forse capaci di trasformare il palcoscenico nel giardino, dove l'abate Mouret canta il suo inno d'amore, tra il panteistico coro erotico di tutte le cose? E senza questo sfondo magnifico che altro diventerebbe la passione dell'abate, se non un vaniloquio eterno e incomprensibile? Osereste imporre poi su la scena certe grandiose brutalità de *La Terre,* alle quali nel romanzo lo stile e il recondito significato d'arte infondono pure, se non la elevatezza assoluta, certo la gravità e la solennità di cose degne e rispettabili?

Vedete: *La puissance des ténèbres* del Tolstoi, non ostante i suoi bagliori veramente shakespeariani, rimane sempre, perché zeppa di consimili brutalità, un'opera quasi irrappresentabile.

Gli esempî si potrebbero moltiplicare a josa, e ne verrebbe una egual conclusione: che l'arte realista applicata al teatro non può ridursi ad altro che

a uno studio arido e imperfetto d'*ambiente,* e a una rappresentazione di costumi per lo più corrotti e di passioni per lo più basse.

Del resto, i fatti mi dànno ragione: ch'io mi sappia, l'arte realista non à dato al teatro che un pseudo capolavoro, *Teresa Raquin;* — e *Teresa Raquin* invece che dallo Zola verista potrebbe essere stata scritta da un Sardou, abile sceneggiatore, accoppiato per la circostanza con un Dostojewski, o meglio con un Maerterlinck terrorizzante.

Quanto all'Italia, non saràn certo nè la *Caval-* *rusticana* del Verga — che à avuto per le no- scene una così deplorabile filiazione — nè *La* *ie ideale* del Praga, nè tanto meno la *Giacinta* *Malia* del Capuana, che mi faranno cambiar arere.

Non maggiori probabilità di riuscita à l'altra scuola tteraria ora così sentitamente accettata, quella che si rivolge piuttosto all'intimo del nostro essere che a quanto lo circonda. Lo studio delle passioni e dei caratteri è, (mercè lo spirito d'analisi predominante in noi), così fino, minuto, così incontentabile nelle sue sottigliezze e così vario ne' suoi procedimenti, che ogni giorno trova un nuovo istrumento per anatomizzare con maggior precisione l'anima nostra. Un personaggio or mai, meglio che agire, deve pensare; meglio che sentire, deve ragionare sopra i suoi sentimenti; — onde gli avvenimenti più rilevanti e più gravi della sua vita non avvengono più, nel maggior numero dei casi, che dentro a lui.

Vedete: il romanzo psicologico del Tolstoi, del Turghenieff, del Bourget, del Maupassant, del Fogazzaro, del D'Annunzio si riduce a minute analisi di caratteri, e il pregio suo precipuo (a parte la questione della forma) consiste appunto nell'accurata, perfetta rappresentazione di questi caratteri. — Or bene, come imaginate voi un Alessio Karenine, un Bazaroff, un Robert Greslou, un Georges Duroy, un Corrado Silla, un Tullio Hermil d'avanti ai lumi d'una ribalta? Che cosa capirebbe il publico dei molteplici pensieri, delle sfumature (quasi impercettibili esteriormente) dei sentimenti, delle continue contradizioni, che li rendono così varî e così complessi? E come manifestare poi questi pensieri e questi sentimenti?

Con dei monologhi? Un tale Jean Jullien, publicando in Francia de' suoi saggi scenici, sotto il presuntuoso titolo di Teatro Vivente, s'appiglia precisamente a questo luminoso sistema nel suo « étude psychologique » *L'Échéance.* E così, il Becque ne *La Parisienne.* Ma da noi questo non si fa e non si può fare: ed è bene, grazie al buon Dio.

E con che altro mezzo allora, se appunto i monologhi intimi formano la nota spiccata e più curiosa di quei tipi? Forse imitando la scrittrice parigina Rachilde, che nel suo « drame cérébrale » *Madame la Mort,* svolge un atto intero nella testa del suo protagonista?

Non c'è dunque via d'uscita: una gravissima domanda s'impone naturalmente a questo punto delle

mie considerazioni. Il Teatro è dunque destinato a morire per legge d'adattamento, come una specie vinta, che non trova nelle sopravvenute circostanze le condizioni favorevoli alla vita e lascia il posto ad un'altra?

Per risponder ad essa, devo considerare un poco lo stato di servizio del teatro contemporaneo.

*
* *

Volere o non volere, due sono gli autori, che imperano quasi incontrastati su le nostre scene: il Sardou e il Dumas *fils*.

Sia colpa dei capocomici, sia colpa del publico, o la sia della produzione nostrale, fatto sta che anche i meglio accetti fra i lavori teatrali originalmente italiani tengono l'affisso a lunghi intervalli, come un'eccezione, come una breve sosta, quasi per virtù d' una mite condiscendenza al nostro *chauvinisme* artistico: sono i *Tristi amori* del Giacosa, la *Trilogia di Dorina* del Rovetta, *Le vergini* e *La moglie ideale* del Praga: non altri. Poi ritorniamo sùbito alla solita lezione, quando per altro non vi sia da occupare tutta una stagione con una qualunque stupida *pochade: Francillon,* che segue a *Odette*, o *Fedora*, che succede a *Demi-Monde*. E si va avanti così costantemente, senza fatica degli attori e senza scosse nel buon publico, che può

abbandonarsi sicuramente alla tepida onda delle ben note commozioni.

Quali sono gli intenti e quale il valore di questi due autori predominanti? Intenti diversi e diverso valore, ma tutta volta simili sotto un certo aspetto. Se infatti nel Dumas l'arte è più elevata, lo spirito d'osservazione più acuto, la concezione psicologica e sociale più vasta e più significativa, ciò non esclude che il metodo e lo schema formale sian precisamente gli stessi che nel Sardou. Metodo costante, schema unico, che potrebbero ben ridursi a poche formule: trovare un argomento, che debba, per la spiccata singolarità delle situazioni, sorprendere e conquistare l'attenzione del publico; pôrre a cardine di questo argomento un vivo contrasto tra il vizio e la virtù, tra la sincerità e l'ipocrisia, e riempire i vuoti con alcune scene brillanti, irte di arguzie formali, di frasi ad effetto, di comicità artificiose. Credo di poter sfidar chiunque a trovarmi in tutta l'opera del Dumas e del Sardou qualche cosa di sostanzialmente diverso.

Ebbene, che vi è in tutto ciò? Della psicologia senza dubbio, perchè è impossibile affermare in modo assoluto che Fernanda, che Francine, che Dionisia, che Ferréol siano dei semplici fantocci, che parlano, benchè molte volte ne abbiano pur troppo l'aspetto: della verità, in secondo luogo, perchè non si può dire che i salotti moderni dove agiscono quei personaggi rassomiglino di più a castelli di fate o a caverne di streghe che non a salotti

veri: — gli elementi dunque d'una bene intesa ed artistica rappresentazione della vita.

E allora, mi chiederà il lettore, a che tant'ira?

La contradizione in me non è che apparente, e il vero è questo solo: che i due elementi, di cui ò fatto cenno e che dovrebbero essere i fondamentali, diventano nel Sardou e nel Dumas, se non affatto secondarî, almeno subordinati e servili ad altri intenti meno nobili e meno elevati, — a quello sopra tutto del successo plateale.

Veramente, una distinta singolarità porta l'intera opera del Dumas, che in parte la giustifica; ed è la preoccupazione continua, e sentita in lui, dei problemi morali e sociali, comuni, e manifesti al volgo, e perciò più larghi d'interesse.

Artista in questo schiettamente *moderno,* Alessandro Dumas à rivolto la sua perspicace attenzione ai sintomi di degenerazione, di morbosità, che presenta oggi quell'istituzione sentimentale e sociale, che è l'amore. E intorno all'amore, e in ispecie al matrimonio (sua forma giuridica) e all'adulterio (sua forma criminale), s'aggira presso che tutta la sua produzione d'arte.

Il Sardou al contrario è più modesto e più corrivo: consimili dibattiti intimi risvegliano assai meglio il suo dilettantismo di sceneggiatore, che non le sue facoltà riflessive. Nessuna ricerca vi è nei drammi del Sardou fuor dell'esito, che otterranno alla prova le sue complicate combinazioni di rapporti umani. Nulla quindi che scusi anche parzialmente la va-

cuità dell'analisi, l'affettazion dello stile, la falsa eleganza dell'*ambiente,* la sconfortante artificiosità dei mezzi scenici. La sua arte non si rivolge in fondo che al sentimento più superficiale e più comune: la curiosità.

E forse a questa inferiorità d'intenti il suo teatro deve la popolarità e il favore, che à saputi ottenere e che sa conservarsi tutto dì nei publici anche più scelti delle nostre platee!

*
* *

Esiste adunque un contrasto stridente così nel metodo come nel contenuto e nelle intenzioni, fra il gusto che si à della letteratura teatrale e quello della dominante letteratura romanzesca. Sia per colpa dei mezzi particolari della forma scenica, sia per colpa del publico, amante delle vecchie salse e *misoneista,* sia per altro, — nè il realismo, nè la psicologia, che ànno informato presso che tutta la letteratura scritta, sono riusciti ad imporsi alla letteratura parlata.

Sarebbe tutta volta ingiusto ed erroneo non riconoscere che qualche serio tentativo di riforma sia stato fatto. In Germania, in Russia, in Scandinavia, in Francia e, siamo generosi, anche in Italia gli sforzi per condurre il teatro alla pari del romanzo, come opera d'arte, sono stati continui e sotto un certo punto di vista anche meritevoli di un profondo rispetto e d'una non fugace considerazione per parte del critico.

Ermanno Sudermann, nervoso, inquieto, appassionato studioso di problemi psicologici e morali, (inspirandosi forse ancora alla grande tradizione romantica), à tentato d'introdurre la psicologia attuale nel dramma, di far rivivere la tragedia shakespeariana sotto una forma moderna, injettandovi il nostro sangue e avvivandola col soffio ardente della vita contemporanea. Van notati dopo di lui in Germania il Wildenbruch, il favorito dell'imperatore, l'Hauptmann, Fritz Reuter ed altri.

Enrico Ibsen, oscuro ma profondo, disequilibrato ma geniale, à voluto battere una via nuovissima: à dato al dramma un significato non mai avuto fino ad oggi: quello di dimostrazione simbolica e sintetica d'una concezione astratta. La sua opera è integralmente inspirata a quel misticismo razionale che rafferma in sé tutte le sparse vestigia dell'evoluzione etica, la quale sta compiendosi nelle nostre conscienze. In Scandinavia, con indirizzi consimili, si distinguono oltre l'Ibsen, Björnstjerne Björnson, poeta e drammaturgo, e il Kielland.

Molti altri s'uniscono coraggiosamente a quei due e ai loro compagni nell'opera faticosa di redenzione del teatro: in Francia, oltre al Daudet de *La lutte pour la vie* e di *Sapho,* all'amico nostro Enrico Becque e a qualche altro, mi piace anche di citare quel curioso e discutibilissimo ingegno che è Maurizio Mæterlinck, non foss'altro come capo d'una scuola recentissima e originale. Nei lavori di questo autore, come in quelli di Rachilde e seguaci, l'elemento tragico-

simbolico è sovrabbondante: la scena diventa per costoro una specie di lavagna nera, dove si van tracciando rapidamente le linee sottili d'un' equazione misteriosa e angosciante.

Il Tolstoi ed altri della nuova gloriosa scuola russa, àn già fatto trepidare le platee al conspetto delle loro ingenue audacie. Finalmente in Italia il Verga, il Rovetta, il Giacosa, il Praga, il Capuana, il Calandra, il Valcarenghi (e ahimè, anche l'umile sottoscritto con l'amico suo Cesare Hanau), si sono sforzati ad applicare le formule del romanzo contemporaneo al teatro, — con risultati, è vero, affatto insufficienti ma senza dubbio con un mondo di buone intenzioni.

Ma questi diversi tentativi, oltre ad essere isolati, sono ben lungi dal parere anche parzialmente riusciti. Il Sudermann, più ardito e più robusto di tutti i nostri connazionali addizionati insieme, à certamente dato al teatro due forti opere con *L'onore* e con *La fine di Sodoma!* Ebbene, come ci appare scolorito e vago quel suo Willy Janikow, quantunque abilissimamente disegnato, se lo si mette a confronto d'un Armand de Querne, per esempio, o d'un Dmitri Rudine!

L'Ibsen, (che è pur superiore d'assai al Sudermann, e prende tal volta l'atteggiamento deciso del *genio*), se ci à anche mostrato la via di salvazione, è però ben lungi dall'averci dato la nuova formula del dramma moderno, adatta a noi. Senza parlare della scelta de' suoi argomenti, che più si addicono a

una discussione teoretica che non ad una rappresentazione scenica, il suo ingegno è troppo nordico perchè possa venire universalmente accettato.

A questo proposito io credo che a torto si sia voluto avvicinarlo ai romanzieri russi. La sua visione delle cose è totalmente diversa; e di quella pietà umana, caratteristica nel Tolstoi e nel Dostojewski, non è in lui presso che traccia alcuna. Spirito teorico e filosofico, egli intravede e giudica le umane cose di preferenza sotto un aspetto logico e intellettuale che sotto un aspetto sentimentale: e fin nei drammi dell'esistenza più lugubri e più tristi è in lui piuttosto che uno scoppio di singhiozzi e di lacrime, una consapevolezza dura e serena dell'ineluttabilità del Destino.

Il suo gran successo come dramaturgo, nelle sfere elevate degli apprezzatori, è la condanna della forma teatrale meglio che la promesssa di una redenzione. Egli è un distruttore, come e forse più di Riccardo Wagner: onde, come il Wagner à detto forse l'ultima parola, quasi l'elogio funebre, del dramma musicale, è probabile che anche l'Ibsen abbia pronunciato il suo epicedio al dramma letterario. Entrambi sono inimitabili perché sono definitivi: il Wagner come l'Ibsen non ànno avuto e non avranno mai nè una scuola nè dei seguaci. Se li ànno avuti o li avranno, (l'eredità scimiatica scorre purtroppo nelle nostre vene) questi non sono riusciti e non riusciranno mai ad altro che a una parodia grottesca e puerile.

Infine, tutto il fermento, che si dibatte oggi in Francia e in Germania e in Russia intorno alle scene, non è ancora che una riprova ultima dell'acrobatismo impotente di chi tenta una mèta inarrivabile. *Les Aveugles* del Mæterlinck belga, come *Al tramonto del sole* del Hauptmann tedesco ed altre simili frenesie sceniche, contengono nei loro stessi meriti innegabili la loro eterna dannazione.

* * *

Per concludere siamo oggi a questo punto: il publico, restìo all'innovazione, rimane fedele al vecchio ed al mediocre: gli spiriti giovini ricercano il nuovo, ma un vero capolavoro si fa sempre desiderare. Fra le tenebre, meteore più o meno luminose, — i drammi dell'Ibsen, un poco all'insotto quelli del Sudermann, e da noi, fuochi fatui perduti, qualche lavoretto del Verga, del Giacosa, del Praga, del Rovetta o dell'Illica.

Sorgerà il nuovo sole? È possibile che sorga nelle presenti condizioni? Io non oso dare una recisa risposta a questa domanda, che riassume le mie precedenti, quantunque non mi manchino i dati per formularla. Nei periodi di transizione, quale è il nostro, per la varietà dei gusti, dei caratteri, delle teorie, non è possibile un'unità qualunque, sia essa politica, sociale, morale o religiosa. Le grandi classi distinte per costumi, per idee, per forza, quasi più non esistono: lo spirito di casta

si è ridotto nel suo complesso a qualche stupido rispetto per qualche stupida formalità esteriore. Tutto, nel colossale lavorìo di trasformazione, che si sta svolgendo, è rimasto spostato, scombussolato, confuso: religione, morale, filosofia.

In queste condizioni di cose l'opera d'arte geniale, quella che rappresenta le tendenze e l'ideale d'un'età, è forse impossibile, appunto per l'incertezza di queste tendenze, per l'assenza di questo unico ideale. L'Arte non può rivolgersi, ora, che a gruppi ristretti, separati e diversi; e deve adattarsi ai gusti speciali di questi differenti gruppi.

Ora quell'arte speciale, che si presenta al publico d'un teatro — che si prostituisce alla massa poco istruita e poco paziente, (la quale non chiede che due ore di passatempo, come gradevole digressione dall'assiduo lavoro della giornata), potrà bene intendere a peregrine altezze, potrà bene inspirarsi a qualunque nobilissima idea di reazione: non riuscirà per questo a cambiare le sue peculiari condizioni d'esistenza. La inferiorità del suo fine e la ristrettezza de' suoi mezzi soffocheranno presto in essa ogni velleità d'elevatezza e di redenzione.

SUL ROMANZO

O RINNOVARSI O MORIRE

Metamorfosi letteraria. — Una nuova teòrica. — *Giovanni Episcopo* e la sua manìa. — Una forte opera d'arte: *L'Innocente.* — Inno a Gabriele D'Annunzio e alla pornografia — Un solitario non innovatore, vale a dire Gerolamo Rovetta.

I.

Uno dei fatti più curiosi della vita intellettuale dei nostri tempi è quella specie di marea, di flusso e di riflusso, che agita di continuo lo spirito degli artisti e si riflette quasi contemporaneamente nei gusti del publico: ad ogni tendenza un poco decisa dell'arte verso nuovi indirizzi sussegue presto o tardi un corrispondente movimento di reazione, che la attenua, la vince, la distrugge.

Non mai, come nell'irrequietudine morbosa del nostro secolo, l'arte à subìto sì rapide e sì violenti crisi; non mai s'è visto con tanta volubilità e con altrettanto ardore inalzare idoli e consacrare dogini di fede, per essere abbattuti il dì seguente. Si direbbe o che una febbre implacabile di novità arda nelle presenti generazioni: o che una deplorevole impotenza costringa l'arte a ramingare

dubitosa alla ricerca d'una via diretta non vista ancora.

Il romanzo, forma d'arte letteraria, che oggi si presenta come la più accetta e la più adatta all'immaginazione dell'artista, è un luminoso esempio di codesta leggerezza d'intenti e di codesta foga di rinnovamento.

In meno di un mezzo secolo il romanzo è passato affannosamente d'una in altra scuola senza quasi una sosta, ed ora pende incerto fra i canoni delle ultime sopravvissute — il naturalismo e l'analisi psicologica — e la previsione nebulosa di novissimi principî e di novissime tendenze.

Gabriele D'Annunzio, che pare si sia stabilmente consacrato a questa forma di letteratura, nella sua prefazione al *Giovanni Episcopo,* e meglio in un articolo publicato su un periodico napoletano, il compianto *Don Marzio della domenica,* si mostra appunto impensierito dello stato transitorio del romanzo contemporaneo e cerca d'indagare a traverso le nebbie, che lo coinvolgono, il disegno probabile di un romanzo futuro.

Vediamo che cosa pensa il D'Annunzio a tal proposito.

Evidentemente egli è ora dominato dall'impressione energica lasciatagli dalla novissima letteratura russa, così potente nella rappresentazion della vita, così selvaggia nella sincerità, così geniale nella sua rozza espressione artistica.

Leone Tolstoi e Teodoro Dostojewski — queste

due grandiose figure, che sembrano scolpite con la scure in tronchi secolari, — si sono impossessati dei suoi gusti raffinati, lo àn fatto ricredere su i suoi antichi ideali estetici, rivolgere l'occhio del suo fino intelletto ad altre più vaste e più sostanziali visioni d'arte.

Circonfuso dalla luce intensa e violenta di codesti astri orientali, Gabriele D'Annunzio proclama « la sincerità, l'assoluta sincerità, la prima dote dell'artista futuro ». In omaggio a questa sincerità assoluta « bisogna studiare gli uomini e le cose *direttamente,* senza transposizione alcuna »; penetrare con la propria anima nell'anima del proprio personaggio — reale nel momento dell'osservazione — e vivere della sua vita, per poter ritrarlo esatto e schietto nell'opera d'arte.

Il D'Annunzio spinge così innanzi questa fusione compiuta tra l'autore e le sue creature, che profettizza un tempo in cui gli « artefici della parola, rigettando per sempre le inutili e omai intollerabili *finzioni* elaborate dai predecessori, vorranno soltanto scrivere le MEMORIE del loro spirito collocato nel centro della vita. »

In altre parole l'autobiografia, nel significato più alto e più largo della parola, terrà allora il posto del romanzo attuale; sarà cioè il novello libro di prosa, « in cui l'osservazione esatta e la forza dello stile si accorderanno a riconstruire la vita. »

A parte la profezia, se bene la ò intesa, il *Giovanni Episcopo* appare precisamente uno studio *di-*

retto, senza transposizione alcuna (almeno a quanto l'autore ne dice) della vita d'un uomo.

È uno studio *diretto,* poichè la persona di Giovanni Episcopo è stata *realmente* conosciuta, osservata e studiata da Gabriele D'Annunzio: anzi, egli asserisce d'essersi recato con due amici, che egli nomina e sono assai noti, nella « mortuaria taverna, » in cui Giovanni Episcopo e il suo abjetto compagno Battista cercavan la dimenticanza delle loro comuni miserie. È senza transposizione alcuna, perchè è il protagonista medesimo che parla e che narra la sua storia dolorosa; è il *Christus patiens,* (come il dolce poeta abruzzese chiama dolcemente il suo protagonista) che vive, più che innanzi all'artista, dentro di questo *d'una vita così profonda che la vita stessa dell'artista ne resta* durante la concezion del racconto *quasi assorbita.*

In questa applicazione della formula proclamata per nòva dal giovine romanziere, sta la ragione del motto: O RINNOVARSI O MORIRE, ch'egli si rivolge nella prefazione al suo libro, — prefazione, che il D'Annunzio dedica in forma ossequiosa a quel virile ingegno della Serao.

Prima di vedere se il *Giovanni Episcopo* rappresenti proprio una rinnovazione, mi pare che sia bene giudicare se nuova veramente sia la formula novamente proclamata.

E ciò — lo dico con franchezza — non credo.

Osservava con giustezza su un periodico letterario milanese (la compianta *Cronaca d'arte*) Ono-

rato Fava, che non c'è artista conscienzioso, il quale prima di mettersi a scrivere non abbia sentito (o creduto di sentire) vivi dentro di sè i suoi tipi, e che non li abbia veduti « in sensazione visiva reale. » Ora, questo non è appunto lo studio *diretto* degli uomini e delle cose? E questo quand'anche vada soggetto nella *finzione* dell'opera d'arte a transposizione, cessa forse per ciò d'essere riproduzione sincera, assolutamente sincera, dell' anima e della vita?

La teoria dunque in sè non è nuova, e n'è poi veramente gratuita e balzana la formula sintetica, per quanto appaja brillante e seducente nella sua concisione.

Non è affatto vero che l'artista si rinnova o muore, nè oggidì nè tanto meno nei tempi passati. Quando un artista à una conscienza chiara del suo potere e del suo gusto, non vedo nessuna ragione perchè debba modificar questo e asservir quello a nuove teoriche, che la *moda* può consigliare, ma che la ragione estetica deve ad onta d'ogni *moda* combattere. Altrimenti non c'è possibilità di personalità artistica.

Il Manzoni non à per volger di tempo mutato la sostanza de' suoi *Promessi sposi;* e lo Zola è passato da *La Fortune des Rougon* a *La Débâcle,* conservando religiosamente il suo metodo e le sue speciali tendenze letterarie. Ciò, che anzi è più ammirevole nell' opera zoliana è appunto quella costanza e quell'indefesso vigore nell' applicazione

del metodo, che gli à fatto creare diversi capolavori in tempi e con soggetti diversissimi. *L'Assommoir*, *Page d'amour*, *La faute de l'abbé Mouret*, *Germinal*, *La Terre*, *La Débâcle*, non si distinguono affatto tra loro per un metodo dissimile, per una RINNOVAZIONE artistica nel loro autore.

Mi si potrebbe citare in opposizione il caso di Giuseppe Verdi; ed in realtà non si può negare che l'opera del grande musicista italiano risenta di mutazioni sostanziali nei gusti e nelle facoltà artistiche di lui. Ma il Verdi, non ostante la sua fantasia e la sua potenza dramatica veramente geniali, è un artista che non à mai avuto un concetto alto e solido dell'Arte. Egli à seguito passivo e docile la corrente; e fu per tal modo che dalle ingenuità volgari del *Roberto di San Bonifacio* e dell'*Attila*, dalle brutali bellezze dell'*Ernani* e del *Rigoletto*, è salito su su fino alle potenti creazioni lirico-dramatiche della *Forza del Destino* e del *Don Carlo*, e giunse in fine a quella curiosa opera tragica dell'*Otello*, in cui tutto il suo passato non manda che un'eco fioca e quasi irriconoscibile.

Il *caso* di Gabriele D'Annunzio è ben altro. Egli anzi non à un valore rilevante nell'attuale movimento letterario italiano se non in quanto è un artista consciente e personale.

Egli non à una grande fantasia ed è dotato di qualità mediocri, o almeno ristrette e superficiali, nella concezione dell'opera d'arte.

Ciò che lo distingue e lo fa eccellere dalla folla

di nullità presuntuose, che inonda il Bel Paese, è il *suo* gusto, la *sua* maniera particolare di sentire e d'interpretare le cose, il *suo* stile, in una frase: la sua personalità artistica.

Come mai dunque egli può sostenere seriamente una sentenza così capitale per lui, come è quella del RINNOVARSI O MORIRE, — sentenza, che poi, in fin de' conti, è un non-senso per la generalità dei casi?

Fortunatamente se la teorica è vecchia e la formula è falsa, l'opera sua è un'applicazione molto problematica dell'una e dell'altra.

Dimostrerò più tardi che influenza à avuto, ne *L'Innocente,* il suo ultimo canone estetico. Per ora m'accontento d'asserire e di mostrare che nel *Giovanni Episcopo,* se vi si trova pur troppo della maniera e dell'imitazione, non vi è però nulla né di nuovo né di rinnovato.

* * *

Chi è Giovanni Episcopo? Un debole, parrebbe: un fiacco, un vile, una vittima predestinata dalla sua debolezza. Anima buona e mite, egli è assorbito da chi lo avvicina, ne diventa facile strumento, docile seguace, schiavo, riluttante spesso nell'intimo dell'anima, ma non mai nelle azioni.

Ò anch'io recentemente vagheggiato un tipo consimile nel mio romanzo *L'Automa,* (oh, i critici come me lo ànno malmenato!) e mi sono il-

luso di trarne forti ed espliciti avvertimenti morali: anzi, per dire il vero, il mio personaggio corrisponderebbe quasi esattamente a codesta definizion psicologica.

Ma Giovanni Episcopo non è soltanto un debole, un assente di volontà: è un malato. Quando egli narra tumultuosamente il suo dramma sanguinoso, il male dell'anima sua è giunto già al parosismo: egli spesso delira, si perde in visioni fantastiche, paurose, spettrali: appare un maniaco, in tutta l'espression del vocabolo.

Dopo esser passato sotto il giogo brutale di Giulio Wanzer; dopo aver subìta e condivisa la crapula disperata di Battista: dopo aver sopportata l'infamia familiare fino all'ultima abjezione, egli si è lasciato trasportare da un attimo di furore, à afferrato un coltello, l'à confitto due, tre, quattro volte, fino al manico, nella schiena possente di Wanzer, che aveva battuto suo figlio Ciro....

Questa lugubre storia è narrata da Giovanni Episcopo tra continue digressioni, inseguendo una idea, un presentimento, un fantasma, tremando per le allucinazioni di quel passato, che si rizza a tratti di nuovo innanzi a lui.

Certo una suggestiva concitazione anima le parole del povero Episcopo; certo uno stile, se non *semplice* (come lo dice il D'Annunzio), pieno di gusto e di colore, adorna la narrazione; e questa certamente è condotta con sapienza, con intelletto d'arte, con saggia parsimonia, se non sempre con

verisimiglianza del tipo, trattandosi di un monologo.

Ma dov'è il nuovo? Dove, l'inizio d'un «rinnovamento finale» in queste qualità pregevoli del racconto? Dove, l'originalità?

La *Sonate à Kreuzer,* del Tolstoi, à già offerto ai lettori un esempio di documento umano, vivo, palpitante, suggestivo, uscito tumultuosamente dalla bocca del protagonista. Quel discorrere disordinato, oscuro, misterioso, profetico dell'Episcopo è inspirato poi di sana pianta ai romanzi del Dostojewski; pur ricordando insieme alcuni tra i racconti maravigliosi di Edgardo Poe.

In *Crime et châtiment,* ne *Les étapes de la folie* e in *Krotkaia,* (novella fantastica, la chiama il Dostojewski!) trovate dei lunghi brani, che ànno un riscontro inquietante e spesso ingiustificabile nelle pagine del D'Annunzio. La smania di imitare gli scrittori russi à spinto il giovine romanziere fino a mettere in bocca del suo personaggio, tipo umile e inferiore, degli stralci di psicologia complicata, o delle imagini e delle considerazioni affatto sproporzionate alla sua levatura intellettuale. Il personaggio risulta così nebuloso nel suo complesso, non essendo sempre verisimile, e l'opera d'arte per immediata conseguenza ne scapita d'assai.

Ò già detto che il tipo di Giovanni Episcopo, quanto alla sua originalità, rientra, come *caso,* nella categoria numerosa dei deboli e dei malati d'anima, che àn dato materia alla maggior parte della lette-

ratura romanzesca dei nostri tempi; che si distingue dagli altri solo in quanto la malattia dell'anima sua à varcato il limite della normalità ed à preso il carattere spiccato di una monomania. Devo aggiungere che appunto per questo Giovanni Episcopo à una verisimiglianza più relativa d'un altro, che in quel limite sia compreso.

Cadrebbe qui l'opportunità d'accennare brevemente ad un'elegante questione di critica, che è già stata un vivo oggetto di discussione, e anche recentemente a Milano, dopo la rappresentazione de *Gli Spettri* di Enrico Ibsen: se l'anormalità, se il caso patologico possa o non possa essere un sano soggetto d'arte.

Disgraziatamente l'argomento mi vieta di fare altre disgressioni dal tema del mio studio: e devo accontentarmi di dire semplicemente il mio avviso intorno al libro del D'Annunzio. E questo avviso è che Giovanni Episcopo, appunto per la sua monomania, à in certi punti le parvenze d'un personaggio di novella fantastica assai assai. Quelle comparizioni di suo figlio Ciro e di Wanzer nella notte, ch'egli descrive sul bel principio della narrazione; quella specie di sesto senso, che a quando a quando egli *vuol far capire;* quelle frasi in corsivo così dense di significati tenebrosi; quelle interruzioni angosciose, strane, piene di mistero, dànno, è vero, un color tragico e pauroso a tutto il racconto, ma d'una tragicità e d'una paura, le quali sono più della fantasia che non del sentimento.

Ed è questo il pericolo massimo, che minaccia l'arte *vera*, prendendo a soggetto delle anormalità, dei casi patologici, delle pazzie: di sfuggire alla critica, per l'incapacità del lettore di verificare e di eseguire qualunque riscontro su ciò che non sente e non conosce, — di confondersi facilmente con le novelle arabe, con le fiabe romanzesche, e coi racconti maravigliosi e incredibili.

* * *

Nel *Giovanni Episcopo* nulla adunque di nuovo, e nulla di rinnovato. Se il D'Annunzio à anche rivolto la sua formula, eccessivamente *progressista*, alla tecnica dell'opera piuttosto che all'opera intera, — egli à dimostrato col racconto, che stiamo considerando, esser questa una formula dannosa, e con *L'Innocente*, che considereremo poi, una formula fallace e non applicabile da quello stesso che l'à enunciata.

L'autobiografia, tra le *finzioni* d'arte, è la più povera ed è la meno efficace nelle rappresentazioni della vita. Le MEMORIE non rappresenteranno mai tra le forme d'arte narrativa che una esigua minoranza, di gran lunga inferiore alle altre per valore e per significazione.

Nel *Giovanni Episcopo* e ne *L'Innocente* l'autobiografia non risponde poi rigorosamente neppure alle intenzioni dell'autore. Il linguaggio sentenzioso dell'Episcopo, come lo stile e la serenità narrativa di Tullio Hermil sono in aperta contradizione col

carattere del primo e con lo stato d'animo, che il secondo dovrebbe avere durante una confessione per rimorso di conscienza. Il D'Annunzio non à saputo spogliarsi della sua individualità estetica, per *fingere* i suoi due personaggi e parlarne il linguaggio adatto. A chè dunque valsero le sue scomuniche contro le intollerabili *finzioni* d'arte? A che, le risonanti teoriche bandite in nome della sincerità assoluta, degli studî rigorosi e diretti?

L'opera d'arte è per sè stessa una *finzione;* fosse pure la storia, scrupolosamente esposta, della nostra vita. Il D'Annunzio lo dovrebbe sapere meglio di qualunque altro!

* * *

Cominciando questo mio articolo, ò fatto parola del continuo movimento di criterî, che s'agita nello spirito dei romanzatori contemporanei. Negli ultimi tempi, è già stata da molti rilevata, in questo genere d'arte letteraria, la reazione contro il trionfo del verismo e più contro le esagerazioni pericolose a cui tal trionfo adduceva, a favore d'un nuovo idealismo con tendenze schiettamente morali.

Il romanzo russo è quello che à iniziato questo moto di riazione; e veramente se ne sentiva il bisogno poi che il romanzo era omai divenuto una vana esercitazione fotografica, intenta a stralciare casualmente dei brani di rappresentazione umana senza alcun discernimento etico od estetico. La teorica,

in certo modo assai buona, dell'*arte per l'arte* sposatasi alla formula verista, pure in parte assai buona, aveva concepito questo deplorevole errore artistico.

Ora non solo in Francia, ma anche in Italia, il nuovo movimento si è propagato e si è diffuso; e gli scrittori di romanzi dei due paesi cominciano già ad affermare nelle loro opere il provvido ravvedimento.

Nel *Giovanni Episcopo,* come già ò accennato, un riflesso del romanzo russo, c'è, ed è troppo evidente. Quel senso di pietà penosa, che suscita la lettura del libro, ricorda molto l'impressione, che ci lascia nell'anima l'ultima letteratura slava: il *Giovanni Episcopo* è « penetrato di condoglianza » nè più nè meno d'un romanzo del Tolstoi, del Turghenieff o del Dostojewski. Ma nessun risultato *utile* o morale se ne può trarre, all'infuori di quel senso di pietà: è un esempio così isolato di miseria e di disgrazia umana quello dell'Episcopo, che ogni nostra pietà si ferma e si consuma su di lui.

Sotto questo aspetto *Il Piacere* era un libro assai più denso d'avvertimenti morali: in esso era rappresentata (come l'autore annunziava al Michetti nella prefazione) « tutta la miseria del Piacere », e dopo averlo letto, un bisogno possente d'idealità, di bene, di lavoro, di forza agitava il nostro spirito. Invece la lettura del *Giovanni Episcopo* ne lascia afflitti e impietositi, ma senza un'idea o un sentimento, che valgano per noi medesimi o per gli uomini viventi intorno a noi.

Ed è questo, ch'io credo si debba cercare all'Arte, quando l'Arte almeno ce lo promette: è questo, che l'Arte ne può offrire al di là del puro godimento estetico, quando questo godimento è subordinato dall'artista stesso allo scopo morale delle sue opere.

Il D'Annunzio, concludendo, à scritto, col suo *Giovanni Episcopo,* un nuovo, splendido esercizio letterario: à dato un altro esempio d'eccezionale squisitezza artistica e d'intelletto gagliardo: basterebbe, in questo libro, la creazione scultoria del tipo di Battista per consacrare il suo ingegno.

Ma non à dato, no, (e siamo ben lungi) quel « documento letterario, che indichi » realmente « un primo sfogo istintivo verso una finale rinnovazione », molto più che questa finale rinnovazione non fu per sua fortuna che un ritorno glorioso a' suoi principî estetici personali ed al suo buon *gusto* d'*esteta* e di latino.

II.

L'Innocente, caduto in mezzo al publico poco più di un mese dopo del *Giovanni Episcopo,* non è che la sconfessione piena e sincera di quella teorica che il D'Annunzio aveva con così grande solennità professata.

Col nuovo romanzo, il quale (lo diciamo *a priori*) è uno dei più splendidi documenti letterarî che

vanti l'Italia contemporanea, il D'Annunzio à ripreso per così dire il suo Io, proseguendo la via intrapresa con le novelle e con *Il Piacere.* E dico « proseguendo », poiché ne *L'Innocente* egli à fatto un passo ardito e sicuro, da « artefice inquieto » e incontentabile, com'egli si dichiara, verso una più rigorosa sincerità d'osservazione e di concezione.

Nel suo primo romanzo, il D'Annunzio era stato in certo qual modo un poco astratto, un poco teorico e un poco idealista: ora in vece egli affronta audacemente la realità, senza cercare affatto d'adornarla con la fantasia e d'adattarla all'idea.

Andrea Sperelli era un simbolo, più spesso che un uomo; la psicologia del *tipo* era quasi sempre subordinata al concetto teorico in esso personificato. Tullio Hermil, (fratello carnale di Andrea Sperelli) è in vece un uomo, sempre; uomo raffinato, eccezionale, morboso, un *caso* singolare, se volete; ma un uomo.

Se qualche altro personaggio non è parimenti vero, se vi si risente la *russomania* dell'autore, ciò non toglie che il libro nel suo complesso sia sincero, sia forte, sia quasi irreprensibile nella sua verità.

A questo proposito, il *Giovanni Episcopo* mi suggeriva la similitudine d'una di quelle piante erette superbe esuberanti e spontanee in altri climi, che portate nei nostri paesi divengono arbusti da serra, assumendo forme viepiù mostruose e de-

generi, in cui la loro primitiva natura a fatica si ritrova. *L'Innocente* invece mi sembra una bella quercia nostrana, solida ed alta, dal fogliame folto e rigoglioso, su la quale si siano, per non so qual capriccio, appiccicati alcuni fiori strani e artificiali simiglianti a quelli d'un albero d'altri paesi.

***

Tullio Hermil, — il protagonista del nuovo romanzo del D'Annunzio, quello che si finge abbia scritto le proprie MEMORIE, — è un personaggio *modernissimo,* uno de' consueti cacciatori del piacere, privi d'ogni senso e d'ogni volontà morale, i quali vanno sempre più popolando la società civile e il mondo dell'arte.

Egli *sa* di avere un'intelligenza superiore; questa intelligenza però non gli serve ad altro che a scusare « con teorie speciose, a danno delle dottrine morali professate *apparentemente* dalla maggioranza degli uomini » i disordini della sua vita. Inoltre è dotato d'una raffinata sensibilità, d'uno spirito critico non comune, e d'un egoismo stupendamente scellerato.

Queste doti preziose si desumono in parte dalle sue medesime confessioni, e in parte dalla narrazione dei fatti; ma non sono tutte. Sopra queste, vigile e avida sempre, freme e si dibatte in lui una delle più abjette malattie, la quale è *forse* ancor più del corpo che dell'anima: voglio dire la

ussuria insaziabile, morbosa, fantastica, quella del vecchio libertino o del giovinetto impotente.

Io non so se il D'Annunzio se ne sia accorto nella creazione del tipo, ma Tullio Hermil è realmente di gran lunga più corrotto del medesimo Andrea Sperelli, il tipo *voluto* della corruzione raffinata.

L'Hermil è ammogliato con Giuliana, figura di donna, che su l'inizio del romanzo è disegnata mirabilmente con delle linee sobrie, aggraziate, ideali, direi quasi, di Madonna raffaellesca. Ella appare la martire volontaria di quell'uomo dissoluto. Conscia delle sue infedeltà e soggetta alla sua superiorità intellettuale, accetta la parte di *sorella* « lealmente » offertale dal marito, vivendo insieme con lui e con le due bambine (frutto d'una dolcissima luna di miele già da tempo tramontata), « sdegnosa di mescolanze » e rassegnata ad ogni rinunzia.

Avvenne che, mentre ancora l'Hermil era « sotto il dominio di Teresa Raffo, della violenta avvelenatrice che gli dava imagine dell'amasia di Menippo, » Giuliana s'ammalasse gravemente. — Poco tempo dopo il caso favoriva Tullio, e la Raffo si allontanava per qualche tempo da Roma.

Egli poté quindi assistere sua moglie durante la lunga malattia d'utero, che l'afflisse, senza essere turbato da nessun desiderio estraneo alla sua casa; e fu in mezzo a quell'assidua assistenza che « qualche cosa di nuovo, d'indefinibile, incominciò a ondeggiare » tra lui e Giuliana. Era forse l'amore,

che le sofferenze di lei facevano rinascere con la pietà?

L'Hermil per alcun tempo s'ingannò: il suo pensiero, che si popolava a poco a poco d'idee e d'imagini tenere, — la fantasia, che volava a una novella riunione amorosa con la *sorella* malata, gli avean suscitata l'allucinazione sentimentale. Si sarebbe detto che in quel ritorno al desiderio de' suoi doveri conjugali vi fosse come il principio d'una purificazione, d'una redenzione, d'un miglioramento morale in lui: ma tutto questo non era che illusorio. Non la fiamma dell'amore l'accendeva; non l'affermazione nòva d'un concetto alto o d'un sentimento puro lo riconduceva, desioso e intenerito, a sua moglie.

Erano il senso pervertito e l'astinenza forzosa, che gli facevano da complici nell'inganno da lui preparato a Giuliana.

Lo stesso Hermil arriva a pensarlo e a crederlo!

Che cosa mai provocava il risveglio di quelle tenerezze e gli moveva le labbra alle dolcissime parole mormorate al letto dell'inferma? Non altro che la torbida brama d'una donna che il chirurgo aveva esplorata nel più geloso mistero della feminilità: non altro che la supposizione viziosa che la malattia le avesse acuito la sensibilità e l'eccitazione sessuale: non altro infine che l'idea mostruosa di quel quasi-incesto con la *sorella,* divenuta per la seconda volta la sua amante.

« Io m'indugiai » scrive l'Hermil « ad esami-

nare il mio sentimento.... Perchè l'uomo à nella sua natura questa orribile facoltà di godere con maggiore acutezza quando è consapevole di nuocere alla creatura da cui prende il godimento? Perchè un germe della tanto esecrata *perversione sadica* è in ciascun uomo che ama e che desidera? »

E più sotto: « Così, per esempio, allo scopo di rendere più acre quel *sapore d'incesto,* che mi attraeva eccitando la mia fantasia scellerata, io cercai di rappresentarmi i momenti in cui più profondo era stato in me il *sentimento fraterno,* e più schietta mi era parsa l'attitudine di sorella per Giuliana. »

A disperdere il tenebroso incanto, Teresa Raffo, durante la convalescenza di Giuliana, inviava da Firenze una lettera all'Hermil, nella quale lo richiamava ardentemente a sè. Questo appello inaspettato della « violenta avvelenatrice » interruppe il corso delle « scellerate fantasie » di lui: egli, dopo alcuni giorni d'irresolutezza, riuscì ad annunziare a Giuliana la sua partenza, e a correre di nuovo tra le braccia della « Biondissima. »

Quando Tullio Hermil tornò a Roma, trovò Giuliana calma e rassegnata al suo abbandono, come innanzi della malattia; ma la trovò anche fredda e chiusa più che non mai in un silenzio cupo, misterioso, impenetrabile.

Questo silenzio non l'impensierì, non l'inquietò affatto; sua moglie gli era ridivenuta indifferente; anzi, un vago rancore, inesplicabile, gli si veniva

sviluppando contro di lei. Il medesimo suo riso lo irritava, gli faceva quasi ira.

Un giorno, che la udì cantare, non poté trattenersi dal correre a lei, indispettito e furioso, per interromperla. L'allegria di Giuliana aveva sonato al suo orecchio come un presentimento funesto; e questo presentimento veniva reso anche più acuto e più chiaro da un libro trovato nella camera di lei — un libro che portava una dedica: — *A voi, Giuliana Hermil,* TVRRIS EBURNEA, *indegnamente offro. F. Arborio. Ognissanti '83.*

Egli non riuscì a sapere di più su l'origine di quella dedica e su i rapporti che passavano tra Giuliana e il romanziere Filippo Arborio; ma il sospetto era nato, e la sua imaginazione morbosa vi si compiacque.

Rotte vergognosamente le catene, che lo legavano a Teresa Raffo, turbato continuamente dal sospetto, che invano cercava di scacciare da sé, egli fuggì da Roma, andò a Venezia, tornò a Roma ancora. E alla fine si ritirò con la madre, il fratello, la moglie e le bambine in campagna, a la Badiola.

Qui finisce la prima parte del romanzo, direi quasi il prologo. Ò insistito maggiormente su questa, e perché è di gran rilievo nella comprensione di tutto il resto, e perché realmente è la più bella del libro: l'arte del D'Annunzio è così franca e così impeccabile durante queste settanta pagine d'analisi psicologica, che può sostenere gloriosamente il confronto con quella delle più forti opere analitiche uscite nel nostro periodo letterario.

*
* *

Il resto de *L'Innocente* succede a la Badiola, nella campagna serena e luminosa, profumata dai fiori primaverili, lussureggiante delle messi estive, dorata dall'autunno, inargentata dal verno.

Parrebbe che in quel mite soggiorno santificato dalla presenza della madre e del fratello Federico, « il Gesù della gleba » (uno dei fiori artificiali dell'albero d'annunziano) nella lontananza dalle tristizie romane, Tullio Hermil dovesse ritemprarsi, purificarsi, ridiventar buono e forte al conspetto della forza e della bontà. Parrebbe che nella raccolta pace della villa, dovesse rigermogliare nel suo cuore l'amor puro, l'amor sacro, l'amore benedetto, quello che è fiamma e non brage, che è sentimento e non senso e fantasia.

Hora est benefaciendi, reca scritto la muraglia bianca della casa sotto l'orologio solare. E in quel motto è la Legge nuova, in quel motto è la redenzione....

Il libro pare che si rischiari, ma è per poco. Tullio è ripreso a la Badiola dalla tenerezza per sua moglie: un'umiltà infantile, una devozione da novizio, il desiderio in lui del perdono e quello di riacquistare la dignità d'amare, potrebbero far credere che questa volta è realmente l'Amore, che batte alla sua porta. Ma il sensualismo non tarda a riprenderlo, non tarda a soffocarlo novamente

nelle sue strette serpentine: « egli incomincia a non tanto *vedere* la scena patetica tra lui e sua moglie quanto la scena di voluttà, che doveva esserne conseguenza immediata. »

Egli vuol ripossedere il corpo di Giuliana, assai più che l'anima: ed è sempre l'atroce sospetto, assopito ma non distrutto, che lo sprona, che lo eccita, che lo invoglia. In una gita con lei a Villalilla, dove àn passato la luna di miele, riesce a riconquistarla, e nell'egoismo brutale del suo desiderio non si avvede neppure che Giuliana gli si offre come una vittima moritura, con un abbandono assai più tragico che appassionato.

Il capitolo, in cui si descrive questa gita dei due sposi alla villa delle memorie, estranei l'uno all'altra da molto tempo, spinti ora l'uno verso l'altra dal medesimo gagliardo desiderio, — egli trepidando d'ansia e di tenerezza, ella d'onta e di paura per il frutto della colpa, che le palpita già in seno, — è di una tal bellezza, di una tal potenza, che maraviglia, che affascina, che inebria il lettore. A tale altezza io credo che l'arte del D'Annunzio non era mai pervenuta.

Il dì seguente medesimo alla gita a Villalilla, Tullio riceve dalla bocca di sua madre la prima notizia certa della *cosa tremenda*. Giuliana è incinta!... Non vi è più adito a dubbio, a speranza, a illusione per lui: ella è stata d'un altro uomo, forse di Filippo Arborio; ella è « impura! »

Non solo: ella reca nel suo ventre una creatura,

che certamente non è un Hermil e che pur tuttavolta egli sarà costretto a riconoscere per tale.

La ragione del titolo si sviluppa da questo punto del romanzo fino alla conclusione: quest'uomo, che intende d'essere il massimo colpevole di quel fatto, che non può svelare la sua infamia e quella di sua moglie alla madre e al fratello, che deve tacere, sopportare, dissimulare, sapendo tutto, — questo uomo incomincia a odiare il nuovo essere, anche prima che sia nato.

La madre e il fratello predicono in questo il primo maschio dell'ultima generazione, l'Erede, l'atteso, il sospirato simbolo della stirpe. Esso si chiama già per loro Raimondo, come il padre Hermil, morto da anni.

Per tal modo Tullio vede l'intruso impadronirsi degli affetti dei proprî cari, del proprio nome, della propria casa, delle proprie sostanze, e non può parlare e deve assistere e prender parte, sforzandosi alla più straziante simulazione, alla gioia festosa che l'attesa nascita move in tutti i familiari.

Il pensiero d'eliminarlo, di sopprimerlo, d'ucciderlo si fa strada a poco a poco nel suo cervello, lo conquide tutto, gli impone come una necessità, come un ordine superiore del Destino.

« Raimondo » nasce: e poco tempo dopo il delitto si compie (con qual mezzo non importa). Particolare raccapricciante e caratteristico è che anche Giuliana, la Madonna raffaellesca, odia e augura la morte all'Innocente, alla propria creatura!

Ecco, ad esempio, come ne riceve da Tullio l'annunzio dell'agonia:

« Giuliana mi domandò sotto voce:

« — Vieni *di là?*

« — Sì.

« — Dimmi tutto.

« Io m'ero chinato su lei; e ci parlavamo da vicino, sommessamente.

« — Sta male.

« — Molto?

« — Sì, molto.

« — Muore?

« — Chi sa! Forse.

« Ella con un moto subitaneo mise fuori le braccia e mi si avviticchiò al collo. »

*
* *

Se si considera quest'ultima parte del libro così come fu da me esposta, si può credere che in essa il protagonista del libro si concentri nell'idea del suo delitto e si dimentichi finalmente dei propri sensi. Ma non è così, nè pure sotto l'azione assorbente d'un odio a tal punto pertinace e implacabile.

Solamente l'egoismo e la sensualità dell'Hermil concorrono alla solidità fatale di quest'odio; solamente la perversità de' suoi istinti gli fa perdonare a Giuliana l'infedeltà commessa, gli suggerisce di opporsi al progetto di suicidio, ch'ella medita e gli confida.

Dopo d'avere avuta la notizia della *cosa tremenda* dalla madre, Tullio à una scena assai drammatica con Giuliana, in cui ella non può a meno di confermare la veridicità del suo stato e della sua colpa. Ebbene la scena fatta di lacrime e di confessioni, si chiude brutalmente con un amplesso « selvaggio. »

D'allora in poi la passione (nauseante passione eretta su l'ignominia d'entrambi) tiene e divora le carni di Tullio Hermil. Egli asserisce che, in quegli amplessi, era il segreto proposito d'impedire che il figlio nascesse, era la segreta speranza di provocare un aborto.

Ma non è più facile supporre che erano questa speranza e questo proposito, i quali fomentavano, tenevan desto in lui il desiderio di Giuliana?

Il *sadismo* ritorna adunque ancora a far capolino nel libro, e in una forma anche più cruda, anche più urtante. E la figura di Giuliana continua a difformarsi, a dissolversi, a divenir nebulosa e ripugnante nella soggezione passiva, o meglio nel quasi consentimento all'abominevole amore di Tullio.

Nè quest'uomo corrottissimo è *migliore* (se la parola rende il significato, ch'io voglio darle) nei moventi, che lo spingono a mettere in opera il suo delitto. Un egoista forte, superiore nella sua ferocia, potrebbe giungere alla criminalità dominato da un'idea, diretto nella sua volizione da un principio, da una convenienza, da un'utilità. Se Tullio

Hermil togliesse la vita all'Innocente, con lo stesso fine e con la medesima freddezza, con cui un agricoltore estirperebbe dal proprio orto un'erba cattiva, venefica per la sua coltivazione, pazienza: la severità dell'uomo morale lo colpirebbe senza una attenuante, ma il critico della vita vi troverebbe una forza, un valore, una ragione da ammirarsi.

L'Hermil in vece è schiavo del suo egoismo carnale perfino nell'ultimo momento: lo stimolo più forte, dal quale è spinto ad agire, è la falsa ipotesi che vivendo il bambino abbia per necessaria conseguenza a morir la madre, — onde questi debba essere necessariamente ucciso, perchè Giuliana sia ridonata alla salute e riserbata alla sua immortale concupiscenza!.....

*
* *

Tale è l'ultimo romanzo di Gabriele D'Annunzio: come opera d'arte, un giojello; come opera morale, forse un delitto. Fortunatamente io non sono di quei galantuomini che di fronte alle manifestazioni d'arte immorali non trovano miglior partito per salvare la loro conscienza e il loro pudore (poveretti!) che quello di gridare il *crucifige* all'autore e all'opera.

Contro questo romanzo, che è forse il più perfetto che vanti l'Italia degli ultimi anni, sorsero i soliti mastini e i soliti barboni a urlare e a latrare, come a un'aurora di luna inaspettata e temuta.

L'Innocente, è inutile negarlo, non piacque alla Critica: questa, poco illuminata di solito, fu per esso addirittura cieca e nella sua cecità perversa. Or bene, io non sono un critico pudibondo e tanto meno bacchettone; io non voglio imporre a nessun artista, e al D'Annunzio meno che a qualunque altro, il modulo e le conclusioni bell' e fatte de' suoi lavori. Se la morale nell'opera d'arte c'è, tanto meglio; se manca, e rimane viva ciò non ostante l'opera d'arte, ammiro, m' inchino, adoro il prodigio con uguale trasporto.

È perciò che di fronte al valore grande e indiscutibile di questo romanzo, non mi sento né pure il coraggio di fare delle riserve per quelle pecche, che vi si possono rilevare. E se credo di poter fare un'osservazione (non al libro ma all'autore) è questa soltanto: « che un artista vero deve lavorare e non predicare » ; poiché con le prediche si corre il rischio di parer presuntuosi e spesso di pronunciar delle eresie; con l'opera si è sempre sicuri, quando s'abbia l'ingegno e il gusto del D'Annunzio, d'imporre e di trionfare.

Vedete: essendo erronea e sofistica la *tesi* sostenuta dal D'Annunzio nella sua predica-prefazione del *Giovanni Episcopo,* l'applicazione più diretta di quella *tesi* riuscì fiacca e difettosa; essendosi egli poi emancipato spontaneamente dalle sue fisime volontarie di rinnovazione, poté offrirci alfine un nuovo parto del suo intelletto, degno di lui e caro a quanti seguono con pertinace amore le sorti dell'arte italiana. Sa-

lutiamo dunque riverenti questo giovine, che, non ancora trentenne, à saputo offrire al suo paese un così largo e prezioso contributo artistico. Salutiamolo riverenti, tanto più che la solita stirpe degli invidi e degli impotenti trova esca nella sua fortuna per accendere le antipatie e i disdegni contro il suo ingegno.

Gabriele D'Annunzio (io personalmente non lo conosco) è il prodotto della nostra epoca corrotta e raffinata; io ne convengo. Ma ogni epoca à l'arte che si merita; e il D'Annunzio è del resto il prodotto più fino, più squisito, direi quasi sublimato, di questa fine di secolo. Siamo logici e pratici: ammiriamolo come documento prezioso della nostra epoca, e tutt'al più auguriamoci che quest'epoca sia, per il trionfo della morale, della più breve durata possibile.

I soliti critici zelantissimi, (che quando si avvedono d'una corrente di favore, si gittano a capo perduto nell'acqua per non rimanere indietro a nessuno), non esiteranno, nel fervore moralizzante di questo periodo letterario, a disapprovarmi. Me ne infischio di loro e dei loro scrupoli; molto più che in linea generale io sono del loro parere; e avanti lo dimostro. Però, siccome dico *di solito* quello che penso, e siccome l'opera ultima di Gabriele D'Annunzio mi sembra (come eccezione) un vero capolavoro d'arte, lo proclamo di buon grado a voce stentorea; e lo proclamerei sempre, fosse anche più impura, più immorale, più invereconda d'una novella sollazzevole di messer Boccacci, d'un

dialogo puttaneggiante di Pietro Aretino, d'una poesia inedita del mio concittadino Carlo Porta.

III.

O RINNOVARSI O MORIRE, à dunque sentenziato Gabriele D'Annunzio; ed io, col dovuto rispetto, mi sono permesso di contradirlo.

Volete ora un esempio fresco fresco, come un bel frutto maturo appena spiccato dall'albero, che la sua sentenza è falsa e ingiustificata?

Eccovelo in uno scrittore di tutt'altra specie e d'altro valore, del quale, se non partecipo ai gusti e alle tendenze letterarie, non posso a meno d'approvare e stimare la laboriosità saggia e regolare, l'ingegno sano e infiaccabile, l'opera assiduamente dignitosa: voglio dire Gerolamo Rovetta.

Era da un po' di tempo che il Rovetta, dedicando tutto il suo tempo al teatro, non si faceva più vivo come romanziere. Dopo *Le lacrime del prossimo*, opera fin troppo grandiosa nella sua linea artistica e nella sua mole, benchè monca e incompiuta nel suo concetto fondamentale, — il simpatico scrittore, che i lavori più facili, più commoventi, più rimunerativi della scena avevano affascinato, si era accontentato di publicare i suoi drammi e di riposare dolcemente su la comoda poltrona della nomea creatasi co' suoi romanzi antecedenti. In quest'anno con *Il primo amante*, egli si rappresenta

novamente dopo la sosta al suo lettore e fa novamente appello alla sua simpatia e alla sua curiosità. L'una e l'altra non gli possono mancare: il Rovetta, senza aver tentato nessuna cima, si è già conquistato il suo buon posto riservato nel consesso degli autori beniamini; e d'altra parte, il libro, che n'à offerto recentemente, è tale da confermargli pienamente l'attenzione benevola del publico italiano. Nel movimento vertiginoso che spinge i nostri giovini scrittori dietro la corrente sobbalzante e impetuosa, — che à invaso e inondato, precipitando dal di fuori, tutti i campi della nostra arte, — egli à saputo solo o quasi solo (Salvatore Farina è d'avanti a lui su la medesima linea semideserta) trovarsi il suo piccolo scoglio e mettervisi comodamente al riparo dai vortici di essa.

Nella smania affannante di novità, di singolarità, di profondità, di preziosità, che ne divora, egli è rimasto perfettamente immune dal contagio, calmo, sereno, imperturbato; col suo fino e piacevole umorismo d'uomo, che vede le cose come sono alla loro superficie, senza tragiche penetrazioni: col suo dolce, apatico sorriso d'osservatore spassionato, che si compiace di vivere e di lasciar vivere.

Se si considera l'arte sua in confronto all'arte d'altri scrittori di lui coetanei si deve certamente riconoscere ch'egli, essendo rimasto fuori della corrente, è rimasto indietro. Nessuno, mettendo a raffronto *L'Innocente* del D'Annunzio, or ora considerato, o anche solamente *L'Illusione* di Federico de

Roberto col *Primo amante,* può a meno di notare la distanza che passa tra i tre lavori — e come concezioni e come *segni* d'individualità artistiche.

Se si considera poi *Il primo amante,* dopo aver considerati dei lavori come *Le Disciple* del Bourget, *La sonate à Kreuzer* del Tolstoi, e *La sacrifiée* di Edouard Rod, si è obbligati a riconoscere addirittura che un vero e insuperabile abisso si spalanca tra di essi.

Or bene: nessuna maraviglia deve recare al lettore questa mia brusca asserzione: il Rovetta à un valore non indifferente e un merito anche più grande appunto per ciò. Nel trambusto d'idee, di sentimenti, di volizioni che agita il romanzo ai giorni nostri, lo sforzo continuo verso un progresso fa degli scrittori, che ne vogliono essere antesignani, piuttosto dei rivoluzionarî che degli evoluzionisti. Il romanzo, nelle loro mani, à quindi assunto le forme più strane, à seguìto gli indirizzi più bizzarri e più singolari, à tentato le vie più pericolose e più impraticabili.

Se ancora non si può gridare che sta correndo all'impazzata verso una prossima ruina, si può già sicuramente dimandarsi se, continuando di questo passo, un bisogno di reazione, di moderazione, di riposo non spingerà presto i lettori ad abbandonarlo al suo destino.

Il Rovetta à forse compreso tutto questo, e si contiene, per un calcolo saggio, coraggiosamente?

O piuttosto, non sono il suo intelletto equili-

brato e la sua natura languida e positiva che lo trattengono spontaneamente dal seguire la vertiginosa corrente?

Io credo, senza fare alcun torto alla sua perspicacia, che la seconda ipotesi sia la vera. In fatti egli discende in linea retta da quella facile scuola veneta, che à per capostipite Carlo Goldoni: la visione objettiva e lucida della vita, la serenità e l'ottimismo dei giudizî, la piacevole indifferenza nell'interpretazione e nella presentazione dei tipi e dei fatti, — tutte queste caratteristiche della scuola goldoniana, si riscontrano anche nell'arte di Gerolamo Rovetta. E notate: questi caratterismi, che sono i *segni* dell'indole speciale, psicologica e morale, di un popolo, d'una classe, d'un nucleo di persone, non si possono assolutamente assumere di maniera. O si sentono, e si sanno infondere alla propria creazione; o non si sentono, e non si possono simulare.

Ad ogni modo, qualunque sia la ragion vera, per la quale egli segue la sua via modesta e solitaria, egli raggiunge ora uno scopo ben più alto forse de' suoi intenti; quello di distinguersi, d'individualizzarsi, di prendere un atteggiamento suo proprio nel presente momento letterario. In una frase sintetica: ad ottenere con un metodo negativo quella vittoria agognata, che pochi artisti, anche non mediocri, possono raggiungere.

*
* *

Il primo amante, è la storia semplice e piana di un matrimonio aristocratico, oscurato nel suo inizio dalla facile corruzione di costumi, ch'è in questa classe privilegiata, e rischiarato su la fine dalla più pura luce di concordia e d'amore.

Le nozze tra la principessina diciottenne Elisa di San Martino e il marchese Paolo Marsigliano, non più giovine, furono combinate e concluse, in base soltanto a quelle considerazioni d'ordine economico ed araldico, che regolano siffatte unioni nell'aristocrazia.

Non è da stupirsi se, quasi sùbito dopo la celebrazione del matrimonio, combinato in base a simili considerazioni, i due novelli sposi si trovarono, l'uno rispetto all'altro, come due estranei, condannati da uno scherzo del destino a convivere sotto il medesimo tetto.

Il Marsigliano si riattaccò con ardore alla sua vecchia relazione amorosa con donna Elena Olivarez — un curioso e ibrido personaggio, metà suora di carità e metà prostituta. Elisa s'innamorò per suo conto d'un contino Ettore Balbi — il tipo presente del giovine signore pariniano. Naturalmente, per la morale della favola, la relazione strettasi tra questi due ultimi, rimase, disgraziatamente platonica.

A rischiarare la situazione un po' torbida e un

po' minacciosa, entra nel romanzo un quinto personaggio, Guido Palfi, il *Deus ex machina*, l'eroe, l'innamorato ideale; il quale, per amor d'Elisa, sacrificando l'ardore de' suoi sentimenti, trova una buona moglie al contino Balbi, e, approfittando di una nuova passione della Olivarez per un medico giovinissimo, riavvicina definitivamente i due sposi. Un bambino viene al fine a cementare e ad assicurare questa tardiva, ma non meno felice fusione conjugale.

Questo in succinto è l'argomento del nuovo libro del Rovetta: argomento, che, come ciascuno può vedere, non à nulla di nuovo, né di straordinario, né di singolarmente peregrino. Ma che àn dunque di tutto ciò gli argomenti de *La locandiera* o de *La casa nova* di Carlo Goldoni, che son pur ritenute dei veri capilavori? No: non è dagli argomenti che si debbon giudicare le opere di questo genere. La favola non è in essi che il puro pretesto per iscolpire dei tipi e per fare la saporosa satira d'una situazione, comunemente osservata. E, come romanzo a caratteri e come satira di sentimenti e di consuetudini presenti, *Il primo amante* è veramente un lavoro gustoso e riuscito.

La marchesa Elisa Marsigliano, la bambola fatta signora, che per divinazione à mosse strategiche e presenze di spirito da donna espertissima, è un personaggio vero, vissuto, sorpreso con acume, riprodotto con buon gusto e con vigore.

Nella scena ad esempio col marito, quando questi

riceve una famosa lettera anonima in cui gli si svelano gli amori di lei col conte Balbi, Elisa non potrebbe essere trattata con maggior verisimiglianza e con vivacità maggiore.

Così è una fotografia la macchietta d'Hector, il contino Balbi: una fotografia, finissima in ogni particolare, in ogni sfumatura, in ogni *posa* del personaggio. Esso può dirsi una sobria ed arguta satira di certe vanità blasonate, così numerose nella nostra gioventù elegante: quel suo arido egoismo, quella sua smania *rappresentativa* (nel significato schopenhaueriano della parola) quella sua vana leggerezza d'animo, che nel libro non mai si smentiscono, sono le basi su cui veramente poggia tutta la complicata psicologia e la povera morale di questa nobiltà sfiaccolata e degenere.

Buone sono anche, benchè in ombra, le figure del marito e di donna Elena Olivarez. Invece mi sembra assolutamente falsa e convenzionale quella di Guido Palfi, che pure (e qui forse sta il segreto della creazione), raccoglierà le simpatie concordi di chi sa quante lettrici. Non raccoglieva però, a mio avviso, neppur quelle del suo creatore, perchè in un certo punto del romanzo questi fa girare certe voci in società su le avventure africane di lui, che a qualunque galantuomo, un po' geloso della propria integrità corporale, non farebbero certo un gran piacere....

Nel suo complesso però, a parte le convenzionalità di questo tipo, *Il primo amante* è un'opera

vera, curiosa e leggibile, senz'essere originalissima e senza aspirare affatto ad alcuna rinnovazione artistica. Anzi, se vi è un romanzo, che rifugga dal nuovo e dal *moderno*, è appunto quest'ultimo di Gerolamo Rovetta.

Or come mai il Rovetta riesce sempre a far vendere i suoi libri e a farsi leggere? Come mai il lucignolo della sua fama, che non è grande, rimane luminoso e non si va spegnendo per mancanza di alimento nell'immobilità de' suoi gusti e delle sue creazioni? Come mai egli continua imperturbato il suo cammino, senza stanchezza nella sua fibra e senza molestie per parte degli altri? Come mai?! È che il campo dell'attività artistica è largo, sterminatamente largo; e lascia posto per tutti. È che la vita intellettuale come la vita organica, è strana e ribelle ad ogni legge e ad ogni sentenza; si abbarbica ostinata alla canizie del vecchio, fugge e abbandona leggera e volubile la biondezza gagliarda del fanciullo.

O RINNOVARSI O MORIRE, è una bella frase. Ed essa, come tutte le belle frasi non constituite che di belle parole, lascia il tempo che trova, e la realtà presto o tardi ne deve fare giustizia.

LETTERATURA FEMINILE
(1892)

Concorrenze ....sessuali. — Un romanzo feminile, e la sua ricetta. — Un romanzo maschile nelle mani d'una donna. — *Senio* e la sua *tesi*. — Conseguenze e considerazioni.

Chiunque segua con un po' d'attenzione e di costanza la produzion letteraria in Italia, non può a meno di rilevare il sempre crescente contributo, che le donne portano all'arte nazionale, e di rallegrarsene di gran cuore. La letteratura amena, che solo pochi anni sono era ancora un monopolio esclusivamente maschile, è passata a poco a poco, irreparabilmente, nelle mani delle femine; e siamo oggi giunti a tal segno, che è molto quando noi riusciamo, per il numero e per la buona volontà, a tener loro testa.

Ò detto che non si può a meno di rallegrarsi del nuovo contingente, che è venuto ad accrescere le file sottili degli artefici della penna: e veramente, se si vuol esser giusti, devesi riconoscere che le nostre compagne ànno dimostrato d'essere tutt'altro che inette alla nuova missione, cui si son sentite

chiamate. Basterebbero i nomi di Matilde Ser
della Sperani, della marchesa Colombi e della g
vinissima Ada Negri per toglierci ogni preoccu
zione su il cattivo uso, che potesse fare d
penna il sesso debole.

Lasciando però da parte la Serao, intelletto schi
tamente virile e virilmente gagliardo, e le poete
(poiché io voglio qui soltanto parlar di roman
la letteratura feminile in Italia à avuto ed à tutt
dei caratterismi speciali, che la rendono, alme
quanto al suo valore intrinseco, un poco inferi
a quella maschile: voglio dire l'unilateralità d
vedute, la vana imaginosità o peggio la ideal
sforzata e teorica dei concetti, l'assenza d'indiri
precisi e spiccati, e in fine (e per questo compren
anche la Serao) la somma trascuranza della for
e dello stile. È vero, che su questo ultimo so
getto anche molti uomini (e il povero sottoscritt
al dir di certuni, è fra questi) fanno loro una terribile concorrenza; ma via, almeno tra noi c'è qualcuno che sa tener bene la penna in mano, e che s'è preso il disturbo di studiare un po' i nostri classici, prima d'atteggiarsi a letterato. Fatto, che, appo le femine, non so se e quando mai sia avvenuto.

Io non decido se l'inferiorità, di cui parlo, si debba ascrivere alle attitudini organiche diverse e più modeste dell'intelletto della donna; o piuttosto alle sue condizioni speciali di coltura e di social considerazione. Certo è che libri, anche buoni, scritti da mano feminile si riconoscono sùbito per

una certa vulnerabilità generale della loro struttura, per una deficienza d'idea, di vigore e di chiarezza, per un'indeterminatezza di linea, che anche nei mediocri lavori degli uomini non si riscontrano.

Due esempi eccellenti di quanto son venuto dicendo fin qui, (forse con poca galanteria, ma certo con molta sincerità), mi si porgono in due romanzi usciti in quest'ultimo anno; ciascuno dei quali porta il nome d'una scrittrice, che per i meriti innegabili di qualche sua opera antecedente, è annoverata tra le più cospicue che vanti il Bel Paese: *L'Innamorata* della Contessa Lara, e *Senio* di Neera.

Unisco a bella posta in un medesimo articolo questi due lavori, appunto perchè con la loro sostanziale differenza d'intenti, possono assumersi come i due indici, minimo e massimo, della potenzialità della donna nella concezione d'un romanzo.

*
* *

L'Innamorata della Contessa Lara, la vibrata poetessa e la leggiadra novellatrice, può dirsi il tipo medio o comune, il tipo convenzionale del romanzo feminile: vale a dire lo svolgimento un poco superficiale d'un intreccio imaginoso, intorno a un caso acuto di passionalità.

In questo genere di lavori è vano ricercare una qualunque intenzione etica, un tentativo purchessia di penetrazione e di discussion psicologica, una

concezione larga e vigorosa d'*ambiente*. Essi si limitano a rappresentare una sequela di fatti e di rapporti umani, abilmente combinati, possibilmente verisimili e attraenti, che adducano per una via diretta a una chiusa risolvente, al dramma o all'idillio.

Gli elementi vivi, in questo genere di romanzi, sono anche presto analizzati e conosciuti. Un personaggio sentimentale, per lo più femineo, generalmente simpatico, ne è il protagonista: al suo fianco si mette un altro personaggio di sesso diverso, in aperto contrasto con esso, e gli si affibbia un carattere opposto, solitamente odioso. Dall'urto di questi due personaggi, e dalla passione che scoppia nel primo in séguito a quest'urto, si traggono i fili per intesser tutta la trama della narrazione.

Con questa ricetta è rigorosamente composta *L'Innamorata* della Contessa Lara. Leona (la protagonista del nuovo romanzo) è una cavallerizza da circo, d'una bellezza e d'una bravura sorprendenti, e, quel che è più raro, d'un'onestà a tutta prova. È naturale, naturalissimo che, con questo prezioso corredo di doti, ella raccolga intorno a sé una densa schiera d'ammiratori, di corteggiatori, di pretendenti alla sua seduzione.

Ed è ancor più naturale che tra questi molti ci sia almeno uno, che riesca presto o tardi a insinuarsi nel suo animo, a vincerne la frigidità, a corrodere a poco a poco le basi della sua onestà fino a farla cadere.

Quest'uno è precisamente il contino Paolo Capello, un giovinetto insulso, vanitoso, egoista, destituito d'ogni sentimento e d'ogni idealità, che la seduce, la maltratta, la tradisce, l'abbandona.

È superfluo narrar per filo e per segno l'ordine della favola, che à per oggetto la relazione amorosa tra Leona e Paolo Capello. Essa è così architettata, che la donna ne resta circonfusa d'una aureola di martirio e di sublimità, e l'uomo n'esce tutto bruttato di fango e d'ignominia. L'esito è raggiunto: l'attenzione del lettore è legata fino all'ultima pagina; la commozion pietosa per i casi sventurati della bella cavallerizza non può mancare. Il romanzo, dato il genere inferiore d'arte, al quale appartiene, è quindi pienamente riuscito.

La Contessa Lara dimostra nel suo ultimo lavoro delle qualità simpatiche e pregevoli di narratrice: il carattere di Leona, e, in certe minuzie quello di Paolo, sono sufficentemente scolpiti; il racconto procede spedito, franco, fin troppo fluido; alcune scene sono condotte con vera abilità; il dialogo è sciolto e naturale; certi tratti descrittivi son disegnati con calore e vivacità. Lo stile è però fiacco e volgare: e non è sempre impeccabile: tutt'altro! Cito tra gli altri, per non rivolgere un così grave appunto in forma generica, un periodo che si ribella violentemente a qualunque analisi grammaticale o logica, e a qualunque eufemia. Questo: « Egli avrebbe voluto trovare un nido misterioso e incantevole, dove andar (!) a nascondere quel

suo primo sogno di piacere e d'amore; *dove andar* (!) *a morire delle beatitudini, dell'ebbrezze, dei rapimenti indicibili,* CHE se NE riprometteva » (pag. 40).

Che *se ne* riprometteva? Ma da che cosa? Dal nido o dal sogno?... Mistero!...

* * *

Al contrario della Contessa Lara, Neera à voluto invece affrontare una non indifferente difficoltà, componendo un romanzo filosofico e morale, abbandonando la via seguìta fin qui con buona fortuna per calcarne una affatto nuova. Fino ad oggi i suoi libri avevan avuto un'impronta esclusivamente personale e schiettamente feminea: ognun d'essi svolgendo nella sua interezza l'indole e gli eventi d'una donna, aveva un pregio e un'impronta in quanto appunto rivestiva con una lodevol forma d'arte un novello documento dell'anima feminile. Neera aveva ottenuto così lodi e fama per l'onda di sentimento, riboccante ne' suoi lavori, e per una cotal delicatezza di sensibilità e d'imaginazione, ch'è propria del sesso gentile.

Dalla novella (poichè i suoi libri antecedenti sono vere e proprie novelle e non romanzi) avente a protagonista una donna appassionata, ella è passata *ex abrupto,* con *Senio,* al romanzo a *tesi* morale, a personaggi pseudo-simbolici, avente a protagonista un uomo freddo e alieno da qualunque passione.

È riuscita Neera in questo suo ardito tentativo? À dato un libro fatto di realtà e d'insegnamenti vivi, o non piuttosto un libro fatto esclusivamente d'apparenze teoriche e di chiacchiere metafisiche?

Vediamo.

Senio è un giovine bello, forte, intelligente, che, imbevuto di non so precisamente quale filosofia edonista, va alla ricerca della felicità con un sistema rigidamente negativo: quello d'evitare il dolore. Non so né pur bene perché Senio trovi non esserci che l'amore, il quale possa dare delle sofferenze morali agli uomini; ma il fatto sta ch'egli per evitare il dolore, evita l'amore. Così il concetto fondamentale del libro comincia già *a priori* a restringersi, a impicciolirsi, a divenir gracile e sentimentale.

A due riprese l'amore batte alla sua porta, e vi dimanda ospitalità: prima è l'amor puro, virginale, direi quasi romantico, che gli parla sotto le vesti di Dina, una fanciulla del suo paese natale; poi è l'amore complesso, intero, direi quasi classico, che gli si presenta sotto le spoglie della pietosa Donna Clara. In entrambi i casi, egli, in pena per la sua tranquillità, timoroso del suo dolore o seccato dal dolore altrui, s'allontana e se ne libera.

È felice forse Senio, dopo queste renunziazioni? Eliminando il dolore, à conquistato forse la pace e la serenità e la forza dello spirito? No: egli non è felice: nessuno è men felice di lui. Né Donna Clara tradita, né l'amico Stefano Mordini, calunniato e condotto come un assassino d'avanti ai giudici!

Una notte Senio, in preda alla triste constatazione del magro resultato ottenuto col suo « specifico di lunga felicità », cammina solo e meditabondo per le vie cittadine. Una donna sconosciuta gli s'avvicina, lo saluta, gli si mette al fianco: poichè la bella incognita abita molto lontano e, per un disgraziato scherzo del destino, piove a dirotto, egli pensa d'accompagnarla a casa sua. Su le scale, per un altro scherzo disgraziato del destino, Senio inciampa, cade e si rompe una gamba.

Ecco che la donna, raccolta per caso nella via, di notte, diventa la sua infermiera. Si sa come vanno a finire queste assistenze pietose: il malato e l'infermiera s'innamoran l'un dell'altra, si posseggono e si sposano.

Ed ecco infine la morale della favola: Senio che « aveva rinnegata l'alta idealità feminile, subisce poi l'attrazione inconsciente del sesso » ; Senio, che fuggiva l'amore, finisce per sposare una prostituta.

*
* *

Ora, che cosa mai à voluto dimostrare Neera con questo argomento? Che *tesi* etica à cercato di sviluppare?

Questa, se non erro: che l'insofferenza del dolore, — che l'egoismo apatico e concentrato sono una diminuzione, un'umiliazione della personalità, e non un elemento di forza e d'energia individuale. Innanzi tutto, la verità della *tesi* è molto

dubbia: in fatti è altrettanto vera la tesi opposta, che la passione e l'altruismo assoluto adducano all'annullamento disastroso dell'individuo. Il principio evoluzionista ce lo dice.

Ma ammettiamo pure la *tesi* in sè: forse che l'esempio, scelto da Neera, la dimostra, la pone ne' suoi veri termini, suggestivamente innanzi al lettore? No, certamente. La lettura di *Senio* lascia in chi lo legge l'impressione incerta, fastidiosa, oscura d'una spiegazione che, pure insistendo, non persuade.

Il nodo dell'azione è troppo povero e troppo voluto, perchè ne possa risultare una conseguenza generale. Non c'è nulla di *necessario* nel romanzo, perchè Senio debba sposare la sua infermiera; cominciando dal disgraziato accidente di rompersi la gamba proprio su le scale della casa di lei. E non c'è nulla d'istruttivo nel fatto di averla sposata; perchè il fatto, in sè stesso e in relazione all'indole del giovane, è poco o punto verisimile.

In oltre il romanzo, zeppo di tirate retoriche e d'enunciazioni di teorie campate in aria, giunge fin quasi alla fine senza che il lettore abbia potuto una sola volta vedersi vivo e reale il personaggio di Senio avanti agli occhi. Egli rimane sempre un fantoccio, senza corpo e senza sangue; e quando da fantoccio diventa uomo, e dimette le sue magnifiche vesti da palcoscenico e la sua lignea consistenza, egli non è più che un uomo volgare, sensuale e fiacco. Che vale s' egli è prima dal-

l'autrice del libro chiamato forte, intelligente, capace di grandi cose e di grandi idee, quando non si riusciva a vederlo vivo e a conoscerlo? Che significato può avere la sua abdicazione finale, se gagliardo e battagliero nella lotta non lo s'è mai veduto?

Senio fa l'effetto d'un di quei cacciatori cialtroni, che, dopo aver decantato le maraviglie della loro abilità, alla prova non sanno da qual parte prendere in mano il fucile.

Nè gli altri personaggi, che dovrebbero integrare la dimostrazione, sono più veri e più convincenti: Stefano è un tipo da vecchio romanzo sentimentale, astratto ed esagerato fino alla parodia; l'Ibsen o il Tolstoi potrebbero forse resuscitare un simile tipo, ma con la forza del loro ingegno che cosa non riuscirebbero a far rivivere costoro? E così devesi dire anche di Corinna, la sorella di Senio, la sapiente campagnuola, la viragine pietosa e generosa, che à letto il Darwin, lo Spencer, lo Schopenhauer, e predica la nuova Regola ai contadini!

Dina, Donna Clara e la prostituta promossa moglie legittima son figure e non simboli; e appunto per ciò si salvano dall'inverisimiglianza e palpitan d'una vita *possibile.* Anzi, devo riconoscere che in esse, e massimamente nelle ultime due, vi sono dei tratti indovinati, sorpresi dal vero, evidenti e suggestivi. Neera rientra con queste tre donne nel giro della sua capacità, e non si smentisce.

Or bene, se si escludono, per riprendere il filo del discorso, queste figurine feminee di qualche valore, che cosa resta del rimanente del romanzo? Polvere, chiacchiere e retorica. Una *tesi* morale mancata; un protagonista inverisimile e paradossale: un componimento poco interessante e con pochissima arte.

Senio dal punto di vista della forma non è infatti men deplorevole che dal punto di vista filosofico. Pochi libri io ò letti, scritti in uno stile più sciatto e più volgare di questo (l'ottimo professor Capuana me lo perdoni, che mi à collocato per lo stile dopo Neera!): e pochi libri io ò letti, svolti con altrettanta imperizia tecnica.

Se *Senio* non portasse su la copertina il nome rispettato e rispettabile dell'autrice di *Teresa,* lo si direbbe di primo acchito il lavoro d'una principiante.

Come mai dunque Neera à potuto offrirci un documento così indegno del suo ingegno e del suo nome?

Partendo dalla dichiarazione già fatta, ch'io non oso ascrivere piuttosto a condizioni organiche che a condizioni sociologiche le differenze intellettuali tra l'uomo e la donna, credo poter asseverare che l'intelligenza feminile, ricca d'imaginazione e limpidissima nella vision singola delle cose, è affatto deficiente quando si tratti d'idee sintetiche e generali.

Il pensiero filosofico, così assurgente dalle realità concrete in qualunque forma e in qualunque ordine

si presentino a noi, trova nel cervello della donna un terreno veramente inadatto per svilupparsi e per dare dei frutti.

Per tal modo la storia della filosofia non ci dà un sol nome feminile degno di considerazione; mentre la storia dell'arte e anche quella de' fatti ne annoveran molti e di frequente.

Il romanzo, forma di letteratura così direttamente inspirata alla pratica realtà della vita, è, per questa sua speciale natura, tra le più adatte e le più agevoli all'intelligenza della donna. I nomi di Georges Sand, della Elliot, della Marlitt, della Serao lo attestano. Fin che la donna s'accontenta di studiare il vero, esterno o intimo che sia, e di riprodurlo fedelmente nell' opera sua, questa mirabilmente riesce.

Quando con questo vero vuole in vece ricercare una regola, un principio, un qualunque rapporto ideale, o vuole esporre una teoria, o dimostrare una legge di causalità e di finalità, che a pena intravede, — lo scopo impari a' suoi mezzi le prepara costantemente degli inevitabili insuccessi.

Neera col suo *Senio* offre un esempio assai eloquente di questa *attuale* incapacità della donna alla sintesi filosofica: ella à concepito l'idea di fare un romanzo a *tesi* morale; poi non à saputo trovar di meglio per ciò che un caso teorico e singolare da sottoporre alla propria analisi: e infine, nello sforzo per superare la immane difficoltà di mantenersi all'altezza delle intenzioni, à dimen-

ticato affatto l'opera d'arte e le sue esigenze estetiche, e à composto un'assai povera cosa.

Sutor ne ultra crepidam: devesi adunque consigliare alle nostre gentili collaboratrici? Forse sì, senza falsi riguardi; poichè la donna, e Neera tra le prime, può far molto e molto bene con la *sua* arte piana, equilibrata, spontanea, *feminile;* nella quale il sentimento non sia soggiogato dal demone del pensiero, e la sana realità sensibile non si nasconda dietro la parvenza spesso fallace dell'idea.

MORALE E ROMANZO

La morale nel romanzo e nel dramma. — Erberto Spencer nell'arte. — Morale e verecondia. — Il *Daniele Cortis* immorale. — *La Sacrifiée* di E. Rod; e l'entusiamo di G. Negri. — Un genio antidiluviano; e il mio entusiasmo. — L'Inconoscibile!

I.

Chi non ricorda la gustosissima prefazione che Teofilo Gautier nel 1834 metteva innanzi alla sua *Mademoiselle de Maupin?* Chi non serba una memoria, ancor piena di sorrisi, per quei graziosi *a fondo,* ch'egli dirigeva con tanta destrezza e agile garbo alle pretese *moralistiche* della Critica ne' suoi tempi?

Ogni cosa si rinnova; ed è in questa fine di secolo corrotta e spudorata, — la quale ogni velo toglie e distrugge, ogni vero affronta ed investiga, — che vediamo risorgere con gli stessi argomenti e con la medesima solennità la questione della Moralità indispensabile nell' opera d' arte! Solo dieci anni sono, si proclamavan la libertà e la scollacciatura ai quattro venti, come la più alta conquista del pensiero; oggi si grida e si pontifica da ogni parte

che senza morale e senza decenza non vive e non merita la vita nessun lavoro letterario! Aberrazione ed eccesso era il verbo d'allora; eccesso, se non aberrazione, è il verbo d'adesso.

Io non voglio seguire le tracce del Gautier nella sua brillante polemica; non voglio (Dio me ne scampi e liberi!) metter la mano nella tasca altrui, per rubarvi lo spirito e le argomentazioni. Molto più che le belle cose, dette dallo scrittore francese, oggi non sarebber altro che delle arguzie fuor di luogo e di proposito. La questione, al punto che siamo adesso, è più seria e più matura; e merita meglio che una vivace scarica di frizzi e di canzonature, un esame freddo e scrupoloso.

Or bene, io credo che questa questione, risorta nei nostri giorni per lo zelo di critici inquieti e incontentabili, sia da risolvere partendo precisamente dal principio, da questi critici sostenuto: che cioè *sia bene* che l'opera d'arte letteraria, nella generalità dei casi, abbia un intento morale purchessia.

Comincio già a fare le mie riserve su l'interpretazion di questo principio, poiché io non voglio dire per nulla con le parole « intento morale », che il romanzo e il dramma debban essere opere didascaliche o pedagogiche, in cui la favola venga piegata e difformata al solo servizio d'una finalità etica. So che molti lo intendono proprio così, questo principio; e che si scaldano di sacrosanto orrore tutte le volte occorre loro di constatare

che non tutti i salmi finiscono in gloria. Ma appunto perciò mi sono affrettato a dichiarare che io deploro altamente questa interpretazione, che è contraria ad ogni elemento d'estetica e d'arte.

Peggio ancora, escludo senza neppur discutere, l'altra interpretazione del principio, data da una certa chiesuola della scuola idealista: quella cioè che insegna di distinguere, nelle osservazioni della vita, quali sono atte ad essere oggetto d'arte e quali no, e consiglia o meglio comanda di scartare tutto ciò, che può urtare i nostri principî morali o il nostro ottimismo borghese o la nostra decenza convenzionale, sia pure in omaggio alla *realità vera*. Questa è academia bella e buona, — ed è un'academia che si risolve in una teorica oltremodo illiberale ed ipocrita; la quale, se fosse stata sempre dominatrice, avrebbe privato la letteratura d'una gran parte d'opere pregevolissime e apprezzatissime.

Intento morale nel romanzo e nel dramma adunque, sì: è bene forse invocarlo, per ridare l'anima a quel gran corpo, ch'era rimasto troppo tempo immobile su la tavola anatomica del verismo. Ma restringere i confini dell'arte, no: è trasformare in moto retrogrado una riazione, intenta a ricondurre il romanzo e il dramma in una via più sana e più diretta verso il progresso.

Ed è verso un progresso che dico debba per necessità addurre una bene intesa finalità etica, data a queste forme d'arte letteraria.

La teoria morale al giorno d'oggi non è fortunatamente ritenuta più tra le classi cólte l'emanazion diretta d'una divinità legislatrice, punitrice e rimuneratrice; alla quale sia troppo comodo sottrarsi, quando gli agenti di polizia di questa divinità non ci tengono gli occhi addosso.

Il concetto astratto di finalità etica, che andava a perdersi nella nebulosa inestricabile del destino universale, si è ridotto a una pura legge di causalità, indipendente da ogni dogmatismo e da ogni sanzione religiosa.

Dopo la mirabile applicazione alla sociologia ed alla morale del positivismo scientifico dello Spencer, — che con così acuto esame à sviscerato e lambiccato i nostri sentimenti sociali ed etici fino a scomporli nei loro elementi primitivi, — non è più possibile disconoscere, a chi sia dotato soltanto d'una coltura mediocre, come in questa vasta e tragica confusione, ch'è la vita umana, regni un ordine così perfetto e così prestabilito, che il sottrarsi ad esso adduca direttamente al danno di sè medesimi più che a quello dei propri simili.

Il determinismo à insegnato che ogni fenomeno à una causa, e che senza causa non è possibile alcun effetto. Ora, la morale è stata riallacciata e derivata, per opera della teoria positiva, alla legge animale della condotta e dell'adattamento all'*ambiente*. Ogni concetto ideale di bene e di bontà discende per via diretta da un analogo moto d'utilità a profitto dell'individuo o della specie; e ogni

ribellione alla presente legge morale, val conseguentemente quanto dire un atto nocivo verso noi e i nostri simili.

Dimostrare quindi per mezzo del romanzo e del dramma, forme così popolari di propaganda d'idee, la verità di questo grande principio è insieme fare una degna opera come uomo e come cittadino, e riprodurre la realità per mezzo dell'arte con una più profonda e più scrupolosa penetrazione.

Una volta ammessa questa teoria, è chiaro che l'artista non è punto inceppato nella scelta degli argomenti, e non è fermato nel suo cammino ad ogni pie' sospinto da quella miriade di colonne d'Ercole, che i critici moralisti s'industriano di piantare su la sua strada.

Ma questi critici moralisti non si accorgono che nella loro missione d'applicatori di foglie di fico ai nudi letterarî versano in un miserevolissimo inganno. Questo: che confondono troppo spesso la morale, che è la legge generale della condotta umana, con la verecondia o meglio con una *pruderie* di cattivissimo gusto. Per essi, ad esempio, è un libro morale quello che arriva all'ultima pagina senza un accenno purchessia a rapporti fisici sessuali, o che con delle bene applicate reticenze salta di pie' pari i punti scabrosi e non riprende la narrazione che quando i propri personaggi si possano ripresentare al publico in *frak* e cravatta bianca, come nelle comedie del repertorio francese.

L'errore è grossolano e puerile: ma l'ignoranza

delle ragazze da marito è così preziosa e così indispensabile alla società civile, che costoro farebbero moneta falsa pur di salvarla dagli attentati dell'arte demoralizzatrice!

Le conseguenze di questo nobile apostolato dell'ignoranza, sono del resto tutt'altro che morali! Ma che importa a loro di queste tarde conseguenze, che non offendono intanto il pudore e l'innocenza delle loro ragazze da marito?

Esse corromperanno pure in séguito l'anima di queste: ne faranno di quelle tremende cacciatrici dell'ideale, che vanno alla vana ricerca del loro sogno, magari nei più abjetti letamaî della vita; ne faranno di quelle adultere sentimentali, che la realtà del matrimonio disgusta e la poesia dell'amore misterioso inebria e trascina; ne faranno di quelle false creature, imbellettate di modestia e di pudore per nascondere le rughe del vizio dissimulato. Ma che importa tutto questo ai critici moralisti? L'ignoranza sessuale non è momentaneamente vinta dalla lettura; ed essi non cercano più in là!

Vedete: quale critico à levato mai la voce contro il *Daniele Cortis* d'Antonio Fogazzaro, e quale buon genitore n'à impedito la lettura alla sua figliuola?

Esso figura anzi tra i romanzi meglio adatti alla buona educazione delle famiglie, e non vi è una ragazza rispettabile, che suoni bene il pianoforte, la quale non l'abbia letto almeno una volta in sua vita.

Or bene, io credo (ammesso che i libri corrompano) che pochi libri possan essere più perniciosi e più corruttori per una mente giovine e inesperta, come questo del purissimo Fogazzaro. A parte il merito artistico del romanzo, che è grande senza dubbio, il suo argomento, le sue figure, i sentimenti e gli eroismi de' suoi personaggi, la sua medesima conclusione, — tutto il complesso del romanzo è una scuola di falso idealismo, di vano illusionismo, di bugie convenzionali. Ma per non divagare e per restringerci al solo oggetto delle ragazze da marito, quello che più interessa i critici moralisti, vediamo gli effetti, che può avere su di queste, Elena, l'eroina del *Daniele Cortis.*

« Essa alla fine del romanzo è ancor pura, immacolata, intatta, martire », diranno i critici! Benissimo. Il corpo è stato risparmiato; ed è già qualche cosa. Ma l'anima sua? Di chi è l'anima sua? Del marito o del cugino? E perchè essendo l'anima del cugino, il corpo è riserbato al marito? « Perchè », diranno i critici, « la fedeltà è la base del matrimonio. » Benissimo, ancora. Ma è forse fedele Elena al Barone, per il solo fatto di essersi salvata miracolosamente dall'amplesso del cugino; e per essersi salvata, grazie alla mirabolante e metafisica tempra di Daniele Cortis piuttosto che alla sua propria forza morale?

« Tutte queste sottilizzazioni i lettori comuni non le fanno », mi grideranno i critici verecondi.

Ma è ben qui dove s'ingannano di grosso. Le ragazze da marito s'innamorano del tipo e della posizione di Elena, s'estasiano nel suo amore e nel suo sacrificio, — sognano un Daniele Cortis, per innamorarsene e per esserne rispettate. Poi, di Daniele Cortis sul globo terracqueo non ne trovano; e le brave ragazze divenute più tardi mogli, e mogli già adultere nel loro desiderio, cedono ai rispettivi Cortis apocrifi anche quel poco di rispettabile, che àn conservato: il loro corpo!

E la morale? « La morale è salva! » — gridano i critici moralisti. Beati loro, che la pensano così. Fortunatamente del mio debole parere è anche il medesimo Fogazzaro, il quale attraverso a' suoi nuovi ideali mistici è venuto lentamente alla mia stessa conclusione: leggete il poemetto *Eva*, in questo ultimo anno publicato, e ve ne persuaderete.

*
* *

Adunque, non è la morale, che vogliono quei signori della critica, ma l'ipocrisia, l'ingenuità affettata, il pudore simulato, e chi più ne à, ne metta! Se pur non credono e sostengono addirittura che la parola *morale* sia la traduzione esatta e rigorosa del motto francese *pruderie!*.... Ci siamo dunque intesi su le loro beate pretensioni, e possiamo procedere più sicuri nella nostra discussione.

Ma qui ci vorrebbe proprio lo spirito e il sarcasmo di Teofilo Gautier, per essere all'altezza del

subjetto. — È su questo campo che i critici difensori della virtù, appunto perchè sentono di mancare di buone ragioni, abbondano maggiormente di teorie e d'insegnamenti assoluti; è su questo campo, ch'essi maggiormente si compiacciono di mettersi in catedra e di distribuire i diplomi di abilitazione all'esercizio letterario nelle mani dei loro eunuchi e dei loro impotenti, prediletti.

Appare un romanzo insipido, vuoto, scialbo, senza idee e senza verità, ma che rispetta religiosamente il loro canone estetico? È un'opera d'arte onesta, che si raccomanda alle famiglie; e si dichiara il suo autore un *vero artista!....*

Appare invece un libro sentito, vissuto, denso di pensiero e di realità, ma che à un capitolo su venti in cui s'offendono le sacre leggi del loro decoro e della loro decenza? È un libro osceno e riprovevole; e s'ottiene molto dai critici quando da buoni cocodrilli, come sono, deplorano che l'ingegno dell'autore vada così sciupato e perduto in opere innominabili.

Ma perché dunque questi bravi maestri, in omaggio alla logica, non proclamano anche che l'uomo, per il solo fatto d'esser fornito degli attributi del sesso, è inferiore ad una crittogama?!.... È vero che l'uomo à in suo vantaggio la locomozione, la sensibilità, il sentimento e l'idea; ma à anche a sua perpetua vergogna quegli organi infamanti, che nella crittogama non si riesce con tutta la pazienza d'un naturalista a rinvenire!.... Si

decidano, adunque; e riformino tutta la teoria del Darwin. Ne sentiremo almeno delle carine allora, senza essere personalmente turbati nella nostra opera sincera e conscienziosa. Ò detto « nostra, » non è vero? È poco modesto nel mio caso; ma, dato questo argomento, non ò ragione per non mantener la parola.

È poi veramente curioso e buffo il sistema di *selezione* dei critici verecondi, — una *selezione* a rovescio! Essi in un romanzo s'accontentano d'afferrare quei soli punti, da essi più deplorati, e si soffermano su di questi con una pertinacia così insistente, che pare una compiacenza. Mettere il dito su la piaga, è opera senza dubbio coraggiosa e meritoria; ma tenercelo a lungo, rimescolando nel marciume e affondandovelo, mi sembra piuttosto che un atto coraggioso, un atto schifoso e nauseante.

Ora come avviene mai che questi paladini della moralità non sappiano vedere, scoprire e additare nei buoni romanzi che quanto essi giudicano più indegno e più obbrobrioso? Come avviene mai che tutto il resto si cancelli dalla loro memoria súbito dopo la lettura, per non ritornarvi mai più?

È che essi sono in realtà i più corrotti e i più corruttori, anche se lo sono inconscientemente; è che, per un'illusione più o meno sincera, pensano e giudicano gli altri alla loro stregua, supponendo ogni onesta fanciulla intenta a godere e a pascersi

d' un libro solo in quei rincontri, che il libro diventa per necessità di cose scandaloso e scurrile!...

Oh, la vera, la incorruttibile innocenza come è da quei messeri disconosciuta! Quella vera, quella incorruttibile innocenza, che, d' avanti alle nudità formose e provocanti di due statue, — una raffigurante Adamo e l'altra, Eva, — non sapeva distinguere qual era Adamo e quale Eva, per la ragione semplicissima che non eran vestite!

Uno degli scrittori più grandi, che questa compagnia di gesuiti, consacratasi alla letteratura, à con maggior veemenza e con più acerbo furore aggredito è Emilio Zola. Or bene: io vorrei poter fare una statistica delle donne corrotte da *Nana,* il suo libro più infamato, e poi di quelle corrotte dal *Daniele Cortis;* io son sicuro che si troverebbe che le 165,000 copie vendute della *Nana* àn fatto assai minor male all' onestà feminile che non le cinque o seimila smaltite del *Daniele Cortis.* Mi si provi il contrario, con dei buoni ragionamenti, ed io, che non sono ostinato, mi darò senz'altro per vinto.

*
* *

Non è adunque, in modo assoluto, la legge etica, che sta a cuore ai critici della verecondia, — neppur per idea. Quelle opere d' arte, che essi precisamente giudicano immorali, non corrompon di solito che i già corrotti e sono assai meno perniciose al buon

costume di quelle altre opere, che essi non si stancan di lodare e di raccomandare!.... Il valore morale d'un libro, come d'un'azione qualunque, sta più che in tutto nelle conseguenze buone o cattive che da esso derivano, checché ne dicano i preti, le beghine e i critici così detti *moralisti!* L'intenzione è una buona e rispettabile cosa; ma, essa val meno che niente, se ad essa non corrispondono i fatti; se viene essa posta al servigio di azioni nocive o non rispondenti al loro scopo.

Siam venuti così alla conclusione, a cui volevamo giungere: e vi siam venuti, partendo esattamente dalle stesse premesse, da cui partono i nostri illustri avversarî. Ammessi adunque questi risultati così opposti, o noi o loro dobbiamo essere in contradizione, dobbiamo essere in mala fede, dobbiamo necessariamente mentire nell'enunciazione di quelle premesse. É superfluo soggiungere, dopo tutto quello, che siam venuti dicendo, che noi ci giudichiamo in buonissima fede e nel vero!

Sbarazzato alfine il campo di quei nostri falsi commilitoni, insistiamo ora per un'ultima volta su ciò ch'era il vero tema di questa polemica: se l'intento morale sia realmente una *conditio sine qua non* dell'opera d'arte. In tesi assoluta, questo non si può sostenere. Chi oserà mai negare le qualità artistiche alle novelle del Boccacci o alle comedie del Machiavelli, e chi parimenti oserà asserire che esse siano delle opere morali? L'arte è forma; e la forma vive, splende e s'impone anche quando

è nuda e provocante. Se però si lascia da parte la *conditio sine qua non*, che è assolutamente fuor di proposito, e si esprime soltanto un voto e un apprezzamento, — dobbiamo riconoscere come l'arte, e specialmente l'arte narrativa, attinga alle fonti della morale assai vigore e resistenza. I romanzieri ed i dramaturghi, che si rivolgono così direttamente allo studio della vita nelle sue più larghe manifestazioni, sono da questo studio costretti ad apprendere e a riprodurre nelle loro opere la incessante e regolare funzione dalla legge etica nel giro alterno degli eventi umani.

La reazione morale, che anima oggi il romanzo e il dramma, è quindi lodevolissima, giustissima, foriera d'un eccellente avvenire. Il realismo, nelle sue forme più degeneri, aveva svisato il senso schietto della sua riforma: s'era concentrato nella sua teorica estetica, dimenticando lo scopo, a cui questa teorica tendeva: l'osservazione profonda della realità. Sbagliando il taglio ne' suoi studietti dal vero, era venuto ad escludere la parte più importante e più saliente delle cose osservate e riprodotte, voglio dire la conclusione morale; e quegli studietti, tagliati così capricciosamente, assumevano le forme incompiute e monche di brani e di stralci, spesso pregevoli ed interessanti nei particolari più minuti, sempre però insufficienti e destituiti di significato nel loro complesso.

La letteratura russa, novissimo soffio del romanticismo, invadendo l'Europa in questi ultimi anni,

à ricondotto alfine gli spiriti, randagi nel labirinto di quel formalismo, alla ben sospirata via d'uscita. Il ravvedimento fu pronto e fu provvido in Francia ed anche in Italia. Se non corrisposero sempre alle buone intenzioni i risultati, non è meno da salutarsi un tale ravvedimento come una grande promessa per il romanzo e per il dramma del domani. Noi, che per fortuna siamo ancora giovini, arriveremo probabilmente in tempo per gustarlo e per ammirarlo ne' suoi effetti più gagliardi e più maturi.

II.

Due romanzi che mi sembrano fortemente inspirati a queste nuove e più giuste vedute (benchè in maniera assai dissimile) sono comparsi ultimamente in Francia, opera di due giovini e robusti ingegni, il Rod e il Rosny.

Incomincerò a parlare de *La Sacrifiée* d'Edouard Rod, e perchè è in questo lavoro più esplicita la tendenza morale, e perchè esso à ottenuto dalla critica in Italia, quantunque non certo superiore di merito e di valore all'altro, assai più larga simpatia e maggiore attenzione.

L'argomento de *La Sacrifiée* non è facilmente riassumibile: e, volendo riassumerlo, si dovrebbe almeno, — per dare un sufficiente sviluppo alla discussione etica, su la quale tutto s'imposta, e alla

dimostrazione psicologica, — occupare assai più spazio, che questo studio non comporti.

Mi limiterò dunque ad accennare ai soli punti critici del lavoro, per aver poi l'agio di far quelle osservazioni d'ordine artistico e d'ordine filosofico, che esso alla prima rapida lettura mi aveva già suscitate.

Il protagonista del romanzo è il dottor Morgex, medico, figlio d'un pastore evangelico religioso fino al fanatismo; « une espèce de Père de l'Église errant, courant les villages avec sa Bible, prêchant sur les places publiques l'amour de Dieu et la haine des papistes. » Alla scuola di questo profeta della fin del secolo, tutti i suoi fratelli son diventati alcuni missionari, altri pastori, come il padre: soltanto egli, il maggiore di tutti, s'è laureato in medicina, e il minore s'è traviato su la via obliqua del vizio, non se ne sa il perchè.

Il dottor Morgex medesimo però, quantunque divenisse poi ateo della più bell'acqua, fu fino ad una certa età imbevuto esclusivamente delle idee paterne; e pare non le abbia lasciate che più tardi, vuoi per l'eloquenza negativa della sua scienza, vuoi per l'influsso delle circostanze antireligiose, in cui i suoi studî lo posero.

Egli allora sostituì la religione perduta con altre idee non men rigide, non meno assolute passando quasi senza transizione dalla fede che afferma a quella che nega. Almeno egli medesimo così asserisce.

La scienza divenne il suo verbo: ogni concetto metafisico si cancellò dalla sua mente senza lasciargli un rimpianto o un desiderio. Questa condizione acuta d'aridità sentimentale l'avrebbe certamente fatto un lottator della vita senza scrupolo alcuno, *se non fosse stato preservato da questo pericolo* da una onestà innata e spontanea in lui, forse ereditaria, che lo guidava nelle vicende dell'esistenza così sicuramente, come la cometa i Re Magi.

Ora ecco il curioso scherzo, che quest'onestà combinata col suo raziocinio di positivista, in un momento di crise spirituale, gli à giocato.

Il suo amico avvocato Audouin, compagno d'infanzia e di studio fino all'Università, era minacciato da un temperamento pletorico, esuberante, e il suo sistema di vita da gaudente dissipato non era certo il più adatto a preservarlo da un fulmineo arresto della sua troppo accesa macchina vitale. Nelle loro conversazioni, il Morgex lo consigliava spesso d'aver maggior cura della sua salute e non gli taceva la tragica minaccia, che gli pendeva sul capo; ma l'Audouin, egoista epicureo e scettico, non si dava per inteso e raccomandava cinicamente, in uno all'amico e al medico, nel caso che sotto un attacco apopletico non rimanesse su l'attimo fulminato, di troncargli la vita inutile, vegetativa, la quale gli sarebbe rimasta, con quei mezzi che la sua scienza gli offriva.

Il Morgex, come non credeva in Dio e capiva la puerilità somma di tutti i nostri pregiudizî sen-

timentali su la vita e su la morte, non aveva difficoltà a promettere anche questo lugubre servizio; e, scherzando con lui, glielo diceva.

Una volta l'Audouin è colpito da una leggera sincope, e il Morgex è chiamato ad assisterlo. Fortunatamente l'attacco non fu maligno, e l'avvocato dopo qualche mese di lenta convalescenza potè dirsi pienamente guarito. Però or mai lo spauracchio, che prima poteva impensierirlo sol come un'ipotesi pressochè inverisimile, s'è fissato innanzi a lui quasi una realtà spaventosa, pronta a ricolpirlo. L'Audouin va dall'amico e gli ricorda con maggior gravità i discorsi fatti tra loro intorno al suo temperamento, prima ch'egli fosse colpito dalla sincope; egli ormai vuole una promessa formale, solenne, una promessa d'onore che il Morgex lo toglierà agli oscuri e confusi tormenti d'una esistenza inerte e misteriosa, quando la morte vorrà rispettarlo ancora nel momento funesto dell'attacco.

Il Morgex, coerente alle sue idee, non dovrebbe avere difficoltà ad esaudirlo. Ma questa volta tale onestà, cui ò sopra accennato, gli viene a turbare la conscienza e a limitargli la libertà di deliberare; egli ama la moglie dell'Audouin (d'un amore naturalmente casto e nascosto), e il desiderio di veder tolto di mezzo l'ostacolo, ond'è diviso *irreparabilmente* dalla donna amata, non gli permette più di far quello che in condizioni normali egli, senza nessuna richiesta, conscienziosamente compirebbe.

Da questo momento il dramma intimo incomincia

a svilupparsi e a scatenarsi nell'animo del dottor Morgex. Egli stretto dalle insistenze dell'Audouin promette tutto; ma quando viene il triste giorno di mantenere la *solenne* promessa, non sa più decidersi, rimane titubante, perplesso, inetto d'innanzi alla rovina muta e immobile dell'amico suo.

Da un lato il suo positivismo spregiudicato e la promessa strappatagli lo spingono a troncare quella parvenza mostruosa d'ostinata vitalità; dall'altra la sua onestà e il peccaminoso desiderio di render libera Clotilde Audouin lo rattengono e lo disanimano. Le pagine, in cui si sviluppa questo curioso problema di morale, sono d'una chiarezza e d'una evidenza sorprendenti: certo, le migliori del libro.

Il problema si risolve alla maniera del nodo gordiano: il Morgex, dopo una lunga lotta intima, durante la quale non à ceduto né al suo positivismo né all'obligazione della promessa, cede piuttosto alla folla tumultuosa dei sentimenti, che la sua passione e le circostanze esteriori suscitano in lui: l'Audouin muore finalmente, ucciso da una troppo energica injezione di morfina, ch'egli gli somministra.

Ed ecco che si delinea il secondo punto critico di questo curioso romanzo a base di dialettica. La promessa sarebbe mantenuta; il suo positivismo scientifico, come à, benchè indirettamente, risolto il problema, dovrebbe ora giustificare a pieno il fatto compiuto. Ma perciò occorre che ogni altro possibile movente dell'« omicidio » sia eliminato,

che non vi sia adito a supporre che in esso sia concorso, anche come elemento minimo, una speranza egoistica, un desiderio non confessato ma realmente esistente, un vantaggio personale; nel caso contrario l'onestà sua sarebbe in pericolo, la colpa, il delitto si affaccerebbero su la soglia della sua conscienza, e l'opprimerebbero sotto il peso dei rimorsi.

Il bel sogno accarezzato nell'intimo del cuore deve quindi svanire, cancellarsi per sempre, come non fosse mai esistito, come non potesse mai più ripalpitare in lui.

Egli abbandona, in sèguito a queste considerazioni, Clotilde, pur sapendo che anch'ella lo ama; fugge da lei lontano deciso di non rivederla mai più. Ma gli uomini e le circostanze ingigantiscono la sua passione, lo riconducono a lei, ed egli finisce per sposarla.

E qui si delinea il terzo punto critico del lavoro, quello, in cui veramente il Rod parrebbe voler mettere lo scopo ultimo de *La Sacrifiée:* il Morgex, ammogliatosi con la vedova Audouin, ritorna sul passato e lo esamina questa volta da un punto di vista puramente morale.

Sono l'eredità e l'educazione, che risorgono? È una Legge superiore alla ragione umana, che gli si affaccia in quel momento, a corrompergli le dolcezze dell'amore, raggiunte con un delitto? Egli si sente colpevole: e la stessa felicità non serve più ad altro, che a inacerbirgli i rimorsi e a svelargli tutta la sua colpa.

Una tempesta angosciosa scoppia in lui, lo soggioga, lo abbatte; il bisogno (soprannaturale, forse?) della espiazione è la sete implacabile della sua conscienza.

Egli va da un amico, onesto ma irreligioso, e gli si confida; e quando l'amico l'assolve, non si sente ancora tranquillizzato, non si sente liberato dall'incubo intollerabile del suo passato. Che fa allora il Morgex? Va da un prete, dall'abate Borrant, rigido e duro ne' suoi principî religiosi, e ripete intera la sua confessione: e questa volta à l'amara sodisfazione di sentirsi riconosciuto colpevole e condannato.

L'espiazione, che il prete gli impone, è improntata a quel mostruoso egoismo cattolico, onde la salvezza dell'anima propria va ricercata, sia pure in danno dell'universo intero. Egli à ucciso l'Audouin, annidando nel suo pensiero il peccaminoso desiderio di Clotilde? egli, dopo il delitto, non à saputo resistere alle tentazioni, e l'à sposata? L'espiazione è chiara: egli deve allontanarsi da Clotilde, SACRIFICARLA alla pace della sua conscienza, alla salvezza dell'anima sua.

E il Morgex l'obedisce!...

*
* *

Questo è lo scheletro del romanzo, che à già sollevato una larga discussione anche in Italia; e che certo merita tutta l'attenzione della critica.

Per non dilungarmi soverchiamente, m'accontenterò di considerare, il più brevemente possibile, l'ultimo punto critico de *La Sacrifiée*, come il più sostanziale del libro: gli altri due, in cui la psicologia è meno intenzionale, mi basta d'averli riassunti e d'averne lumeggiata, credo a sufficienza, l'ingegnosa intensità della creazione.

« En effet, » dice il Morgex, « je ne savais rien de Dieu, rien de mon âme, rien du Bien ni du Mal, rien de plus que ce que j'en ignorais de longtemps. Mais je SENTAIS confusément que *j'avais sasisfait à une loi supérieure et juste.* » Una legge superiore e giusta è dunque quella che à sospinto il Morgex su la via del rimorso e poi dell'espiazione: una legge superiore e giusta, quella che gli à fatto abbandonare la moglie innamorata, per cancellare una colpa dalla sua conscienza conturbata!

Io mi domando ora che cosa sia questa « legge superiore e giusta » che la lettura de *La Sacrifiée* vorrebbe indicarci: la religione, forse? una morale dogmatica? una misteriosa volontà, che esiste in noi indipendentemente da noi, forse una volontà divina? un limite da definirsi, al di là del quale il razionalismo non deve spingersi per non mettersi in un pericoloso attrito coll'essenza inafferrabile del destino universale?

Ma il *caso* del dottor Morgex, non è un caso generale. Egli può aver nudriti questi rimorsi e aver SENTITO il dettato di quella legge superiore e giusta, solo perchè l'eredità e la prima educa-

zione s'erano assopite in lui, ma non distrutte. Un positivista convinto, che non crede in Dio, nè nell'anima, nè nel Bene e nel Male, può essere onesto secondo le sue idee: può sopprimere logicamente la vita inutile e dolorosa d'un uomo, quando non vede la possibilità d'un miglioramento e d'una ripresa della personalità già morta. Può anche sentire i rimorsi d'una simile soppressione, fatta in base a' suoi principî scientifici, ma in questo caso o la parola d'un galantuomo pari suo, che lo assolva, lo deve calmare, o non v'è parola, per quanto autorevole, che riescirà mai a rappacificargli il tumulto della conscienza offesa. Rivolgersi a un prete, come fa il dottor Morgex, quasi ad un giudice spassionato e inappellabile, è puerile, salvo che non si sia spinti a quel passo da un sentimento mistico. E se questo sentimento è mistico, il libro tenderebbe forse a dimostrare che non vi è possibilità di etica senza una sanzione superiore, derivata da Dio? Ma è poi veramente morale la conclusione religiosa del libro del Rod? O piuttosto, nel titolo stesso *La Sacrifiée* non è implicata una fiera ironia per l'intera confessione del suo protagonista?

Il senator Gaetano Negri, considerando questo romanzo su *La Perseveranza* (che cosa non considera mai il senator Negri?), voleva ritrovarvi, oltre alle intenzioni morali da me accennate, un vasto insegnamento pratico, quasi un doloroso avvertimento del prossimo pericolo, che ne minaccia su

la via percorsa attualmente dallo spirito umano. Il razionalismo à invaso tutta l'anima nostra, l'à cristallizzata, n'à distrutto le sorgenti più pure e più vivificanti, à offuscato in essa l'idea della Verità eterna.

Noi incominciamo a sentire i tristi effetti di questo freddo e negativo trionfo della ragione, comprendiamo già la necessità d'una metafisica personale, nella quale si coordini e prenda forma il caos delle nostre cognizioni. Nel romanzo del Rod, adunque, il Negri credeva di scoprire l'espressione di questo primo movimento reattivo contro le conseguenze del razionalismo ad oltranza, ed anzi lo poneva senz'altro ad esempio di esso.

Per parte mia, se il romanziere fu realmente inspirato a un simile concetto, mi pare che *La Sacrifiée* sia mancata totalmente al suo scopo. Infatti il dottor Morgex non à avuto un sol rimorso (nè avrebbe potuto averlo) per il semplice fatto d'aver ucciso l'Audouin: li à avuti in vece soltanto per essere stato in preda alla passione travolgente per sua moglie, nel tempo in cui à commesso il « delitto ». Ora questo elemento psicologico è assai significativo nei risultati della moralità dell'opera: così stando i fatti, non sono state le conseguenze sincere del suo razionalismo le cause del turbamento della sua conscienza, ma bensì lo stato d'animo anormale in cui versava. Se egli avesse semplicemente mantenuto la promessa fatta all'amico, e avesse agito secondo le sue consuetudini di medico spregiudicato, non

è forse vero che nessuno scrupolo, nessun pentimento sarebbe mai germogliato nella dura terra dell'anima sua? E allora? Allora i pretesi pericoli del razionalismo e il bisogno d'emancipare dalla ragione l'idea del dovere e del bene non risultano affatto dall'esempio de *La Sacrifiée,* e il libro non corrisponde alle intenzioni, che vi si vorrebbero trovare.

Il Negri, s'infervora ancora d'ammirazione per aver saputo il Rod mantenere ateo fino alla conclusione il personaggio del dottor Morgex. Ma (e in questo mi sembra che la perspicacia del critico proteiforme sia stata assai impari al suo valore), quel dottor Morgex è proprio ateo, o piuttosto non s'illude, non pretende di esserlo? L'artificio dell'ascetismo fanatico del padre Morgex è stato forse dal Rod escogitato a casaccio sul bell'inizio del suo romanzo? No, di certo: in esso va ritrovata la giustificazione psicologica dell'ultima parte de *La Sacrifiée,* che altrimenti urterebbe in pieno contro il più volgare buonsenso del più volgare lettore.

Se il dottor Morgex non avesse radicato nell'anima il misticismo paterno, non avesse eretto su la base d'un atavismo, che nessun ragionamento à potuto in lui distruggere e disperdere in modo definitivo, l'edifiçio artifizioso della sua dottrina positiva, non sarebbe certo vittima di quel dramma sentimentale, non si trascinerebbe innanzi al prete nel suo momento più solenne, non si la-

-cerebbe placare e convincere dai grossolani e odiosi responsi di quell'abate Borrant.

Una conscienza onesta e atea non troverebbe conforto alcuno in un linguaggio tanto diverso dal suo, e non calpesterebbe i più saldi doveri verso altrui per « dégager son âme, afin qu'elle soit toujours prête a recevoir LA GRACE *ou la mort,* à entrer libre et pure *dans le néant* OU DANS L'ÉTERNITÉ. »

Le sottilizzazioni dialettiche del Morgex per conciliare il suo positivismo e le sue azioni sono il resultato d'un bisogno convenzionale dell' uomo forte: quello d'essere coerente con sé medesimo. Ma esse non riescono che a viepiù convincere della crise logica del suo spirito in atto a ricadere nel dogma e nella fede: con una simile paternità e con un'educazione, come la sua, non poteva del resto avvenire altrimenti.

Ma, allora tutto il libro non si riduce che a un esempio arido e plateale della potenza dell' eredità nei momenti di perturbamento passionale: ogni altra intenzione cade da sé medesima e s'elimina.

*
* *

La Sacrifiée, riassumendo questo séguito intenzionalmente disordinato di considerazioni, è dunque un buon libro sbagliato. Dopo oltre 300 pagine di psicologia acuta e di dialettica rigorosa, esso non lascia nel lettore che una confusione indecifrabile di pensieri contraditorî: e ciò, se in un romanzo di pura

rappresentazione può anche non guastare, in un romanzo *a tesi* (mi si permetta la locuzione inesatta, ma comprensibile) è un difetto capitale.

La Sacrifiée à la medesima pecca di *Le Disciple* di Paul Bourget (benché quest'ultimo romanzo sia opera d'arte certamente più elevata): con la pretesa di venire a una conclusione vasta ed eloquente, non conclude a nulla.

Per condurre a termine felicemente e rendere utilizzabili delle *macchine* così complicate — fatte sopra tutto per essere utilizzate, — è necessario esser convinti dell' idea, per la quale vengono create, ed essere sinceri nelle proprie intenzioni. Il Tolstoi riesce appunto a persuadere per questa salda convinzione e per questa assoluta sincerità: *La Sonate à Kreuzer* è un esempio luminoso di quanto sto dicendo. Le idee esposte in questo racconto o si accettano o si respingono: ma risultano chiare e distinte dalla lettura di esso. Le idee, che il Rod e il Bourget vollero simbolizzare ne *La Sacrifiée* e ne *Le Disciple,* siccome son più volute che sentite, sfuggono da ogni parte, s' elidono a vicenda, non persuadono che chi à la buona volontà di lasciarsi persuadere.

Le Disciple come *La Sacrifiée* restan non pertanto due libri interessanti, gustosi, gravi di pensiero: due libri d'un indiscutibile valore, che dànno squisiti piaceri d' intelletto, anche se, richiudendoli a lettura compiuta, non resti nell'animo nostro che la sensazione confusa e sospesa d' una dissonanza irresoluta.

III.

Non meno denso d'intenzioni morali de *La Sacrifiée* del Rod (benchè, come ò detto, di un genere affatto dissimile) è il *Vamireh* del Rosny, uno dei più limpidi intelletti, che vanti la giovine letteratura francese.

Dovendo ora parlare di questo mirabil lavoro, così spiccatamente originale da sembrare ad alcuni una stranezza o una eccentricità, s'affaccia innanzi tutto al critico una curiosa questione: se esso sia veramente un romanzo, come lo dice l'autore, e, quando non lo sia, a che categoria d'arte letteraria possa essere annoverato.

Questa, del resto, non è solamente una oziosa e sottile quistione di critica: qualunque profano, abituato alle forme consuetudinarie del romanzo contemporaneo, abbia letto il *Vamireh,* si sarà presto o tardi rivolto una simile domanda; — e perchè i tempi favolosi, in cui si svolge l'azione, non ànno dato finora materia a quel genere di letteratura; e più perchè i fatti e le persone, in esso trattate, ànno delle apparenze così fantastiche e così ipotetiche, che sembrano piuttosto creazioni d'un'arte meno verista del romanzo, se non addirittura abili ricostruzioni della scienza.

Vediamo di che si tratta: e poi cercheremo di rispondere alla proposta questione.

Il *Vamireh* è un racconto dei tempi primitivi, dirò più precisamente dei principî dell'epoca quaternaria, (or son circa ventimila anni!) quando il globo era a pena uscito dall'inesplicabile cataclisma del periodo glaciale e una superba fermentazion vitale lussureggiava su la crosta terrestre: prima quindi del biblico diluvio universale. Allora il Polo Nord volgeva verso una stella della Costellazione del Cigno, e « sur les plaines de l'Europe le Mammouth allait s'éteindre, pendant que s'achevait l'émigration des grands fauves vers le pays de la Lumière, la fuite du renne vers le septentrion, l'Aurochs, l'Urus, le Cerf élaphe paissaient l'herbe des forêts et des savanes. »

Gli uomini di quei remotissimi tempi, da poco apparsi su la terra, si stendevan dal Baltico al Mediterraneo, dall'Occidente all'Oriente, nomadi e selvaggi, popolando le caverne, lottando corpo a corpo con la formidabile prepotenza della fauna antidiluviana; ma nel loro nascente pensiero s'iniziava già il primo palpito dell'ideale, « la lutte du cerveau vers le rêve, contre la brutalité des appêtits », e già l'industria e l'arte occupavan loro i brevi ozî dopo le sanguinose battaglie.

È precisamente un di questi uomini primitivi, dei quali non resta a noi altra memoria che qualche cranio o qualche stinco trovato nel profondo d'una caverna; è una di queste commoventi creature vissute in epoche senza storia e senza civiltà alcuna, al contatto d'una natura maravigliosa e spietata, il

protagonista del bizzarro del Rosny. Ma Vamireh non è semplicemente un uomo di que' tempi: egli può dirsi un genio nella sua epoca, uno di quegli spiriti precursori che presentono l'avvenire, che si infiammano, solitari e sconosciuti, per un'idea, per un sentimento, per un principio, che nessun altro dei contemporanei può sospettare. In lui è grande il bisogno di conoscere, d'estendere il dominio della sua esperienza e della sua attività; l'arte e l'industria sorridono già benigne alla povera fantasia del selvaggio, sono in lui desiderî e curiosità quasi più prepotenti della caccia e della lotta. L'aspirazione verso l'ignoto e verso il nuovo è la molla più efficace del suo pensiero e delle sue azioni.

Però la vera superiorità di Vamireh su i compagni dell'orda (quella supremamente significativa nell'opera del Rosny) consiste nella sensibilità.

Varî elementi psichici dimostrativi concorrono a questo raffinamento della sua sensibilità: sono l'attitudine eccezionale alle occupazioni pacifiche, la relativa squisitezza delle sue facoltà d'osservazione e d'astrazione, il sentimento di personalità, già abbastanza vivo in lui.

Per tal modo i primi rudimenti d'una morale pura s'abbozzan nel suo spirito, e incominciano a dirigerlo inconsciente nelle sue azioni: l'impulsività della sua natura primitiva è moderata, mitigata da questa morale fatta di ritegni oscuri e di reverenze adorabilmente ingenue; egli diventa buono, pietoso, generoso, altruistico, e una sana onda di

simpatia sgorga dalle dure rocce de' suoi istinti e s'allarga dolce e benefica intorno a lui.

Vamireh non è probabilmente un personaggio verisimile, anche in un'ipotesi ardita di quelle epoche misteriose; resta però, come simbolo (e qui siamo in piena arte simbolica), una creazione scultorea, evidente e persuasiva quant'altre mai.

Il libro si svolge intorno ai casi e alle avventure di questo selvaggio; e (cosa veramente sorprendente) arriva fino alla pagina 260 senza dare un attimo di noia, di stanchezza, d'incredulità nel lettore! La severa bellezza dello stile, la magica potenza delle descrizioni, quell'ineffabile profumo di verginità, di giovinezza, di forza, di bontà, che emana pressochè da ogni pagina, dànno alla narrazione un così gran fascino, che si prosegue nella lettura rapiti, commossi, come ad uno spettacol grandioso e nuovo della realità.

Il *Vamireh* incomincia con tre capitoli dedicati sopra tutto ad iniziare il lettore nei misteri di quei tempi, che la geologia à con un prodigio d'induzione penetrati. Al quarto capitolo alfine Vamireh entra direttamente in scena, e l'autore incomincia la scrupolosa analisi della sua anima semplice, in cui pur già vi son tutti quei germi, onde nasceranno in avvenire le sublimi astrazioni dell'umanità civile. I fatti, nei quali il biondo dolicocefalo dell'epoca quaternaria è coinvolto, intendono tutti a illustrare la presenza in lui di questi germi, e massimamente di quelli che produrranno poi i no-

stri sentimenti morali. Il suo incontro con l'« Homme des arbres » (probabilmente una grande scimmia antropomorfe), — il ratto d'una giovine brachicefala delle tribù pastorali asiatiche, — la fuga, l'inseguimento, la lotta con gli Orientali, — l'episodio del salvataggio del piccolo Mammouth, — la difesa dei « Mangiatori di Vermi », razza d'uomini vinta e degradata, presso a scomparire (forse il famoso anello di concatenazione, così affannosamente ricercato dalla scuola del Darwin, tra l'antropomorfe e l'uomo?) sono altrettante scene descrittive di una squisita fattura, nelle quali il Rosny, con un'abilità straordinaria, à innestato il progressivo manifestarsi dell'etica umana in uno spirito primitivo.

Non è qui il caso di narrare, come per *La Sacrifiée*, l'argomento del libro: quelle tendenze morali, che noi vogliamo rilevare, sono in *Vamireh* una deduzione astratta del racconto, mentre costituivan ne *La Sacrifiée* il vero intreccio del romanzo.

Mi limiterò quindi a citare uno tra i molti episodi del libro, affine di mostrarne ai lettori la grande importanza, come opera d'arte morale.

Nel secondo capitolo, intitolato « La horde », è descritta una caccia, o meglio una battaglia con gli *urus*, specie di bovini viventi a quel tempo.

Un selvaggio è alle prese con uno di questi animali, e sta per esserne la vittima: Vamireh interviene, strappa l'uomo dai furori disperati dell'*urus* e rimane solo di fronte all'animale, ferito, spossato, inetto ormai a più lungamente combattere.

L' istinto, la vendetta, la collera dovrebbero spingere il giovine a finirlo: non è vero? — No. « Il *lui* parla:

« — Retourne là-bas, brave.... si digne de vivre et de créer la grande race des urus, si digne de pâturer longtemps encore les bonnes herbes de la plaine!

« Immobile, le bovidé regardait le chasseur de ses larges prunelles bleuâtres et une pitié miséricordieuse chuchotait, dans l'âme de Vamireh, le regret de la bête grandiose sacrifiée à la fatalité des luttes.... Le taureau bassait encore les cornes pour la défense, attendait l'attaque de l'homme.

« Et Vamireh poursuivit:

« — Non, brave.... Vamireh ne frappera pas le grand urus vaincu.... Vamireh regrette que la plane soit privée du brave, qui aurait protégé sa race contre le Lion et le Léopard.... »

Non rileva il lettore, in questo episodio semplice e quasi puerile un profondo significato morale? Non sente in sé medesimo vibrare spontaneo un riflesso di quel raggio di simpatia, ond'è illustrato il forte troglodita dell'età preistorica? Non vede sintetizzato in esso il senso intimo dell'etica umana insieme utilitaria e altruistica?

E il libro si può dir composto tutto da una serie continua ed insistente d' episodî consimili. I capitoli in cui il Rosny descrive la convivenza casta di Vamireh con la giovine brachicefala Elem durante la fuga, (nei quali è colorata incantevol-

mente l'aurora del sentimento d'amore); quello del letargo di Vamireh dopo il disgraziato combattimento con gli Orientali e della protezione dei Mammouth riconoscenti contro l'assalto dei carnivori (scena d'una così gran forza dramatica da poter esser paragonata solo alle più celebri epopee primitive dell'umanità); quelli in cui campeggia il personaggio grandioso del vecchio brachicefalo, simbolizzante il sorgere del principio religioso e del misticismo poetico d'Oriente, — eccellono specialmente su gli altri per la chiarezza degli intenti, e per l'evidenza magica della rappresentazione.

Il libro del Rosny è dunque un libro profondamente educativo e significativo: sotto la magnificenza lussuosa dell'arte, con cui è fatto, sotto quell'apparenza di riproduzione scientifica, che lo distingue, esso rinserra una geniale e robusta idea morale.

Non è stato quindi fuor di luogo ch'io l'additassi ai lettori, massimamente sotto questo punto di vista, che mi parve dalla Critica trascurato. Molto più, poi, che deve, sopra ogni altro merito, la sua spiccata originalità a questa finalità etica, ond'è tutto inspirato.

* * *

Da quanto son venuto dicendo, io spero che il lettore avrà compreso l'indole e la forma del *Vamireh*: e credo che la domanda ch'io mi son

rivolta su l'inizio del presente studio, si sarà imposta naturalmente anche lui.

È dunque proprio un romanzo questo bizzarro racconto di vita selvaggia, di lotte bestiali, di natura scomparsa, ricostituita su dati puramente geologici?

È dunque proprio un romanzo questa eccentricità d'artista *fin de siècle,* che fa pensare ai famosi tre versi del Baudelaire:

« Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*! »?

Il Rosny ci risponderebbe senz'altro col sottotitolo del *Vamireh,* ch'egli chiama « roman des temps primitifs »: ma noi non possiamo accontentarci così facilmente d'una sua gratuita asserzione.

Certo si potrebber trovare delle rassomiglianze in romanzi anteriori al libro del Rosny: ad esempio, nel notissimo *Robinson Crosuè* del De Foe, in alcune opere di Jules Verne, o meglio (considerata la comune elevatezza di criterio d'arte) in quel giojello ch'è la *Salammbô* del Flaubert e in quell'altro giojello che è la *Thaïs* d'Anatole France.

Ma il *Vamireh* à, per la forma e per la sostanza, un carattere che lo distingue da tutti quei lavori antecedenti. La severa semplicità della sua struttura, unita alla grandiosità del suo concetto, ne fa piuttosto un'epopea dell'età primitiva, che non un romanzo, come l'autore medesimo lo classifica.

Esso è un vero e schietto *poème en prose* (nel significato baudelairiano dell'espressione), e ne à infatti l'andamento maestoso, lo stile raffinato, l'intenzion profonda. Esso, a parte qualunque distinzion retorica, è una forte opera estetica, nella quale si fondono con mirabile accordo una coltura salda, un gusto squisito e un ideale onesto.

* * *

Or che son giunto alla fine del presente studio, temo d'aver detto troppo bene di questo *Vamireh*, che in realtà può esser giudicato dai più non altrimenti d'una semplice bizzarria scritta con certo garbo da uno scrittore conscio d'ogni astuzia dell'arte sua.

Non me ne pento però: il *Vamireh* à dato al mio spirito il ristoro dolce d'un soffio d'aria pura in un'atmosfera pregna di profumi deprimenti.

Il palpito di simpatia umana primitiva, che vibra in questo libro (palpito non ancora oppresso dalla tirannia sofistica della ragione, inconsciamente benefico, come la luce d'un sole primaverile), trova una rispondenza nelle nostre anime, meglio d'ogni sottil disquisizione e d'ogni retorica omelia su la crise, che attraversa attualmente la Morale nel crollo repentino della Fede.

In quei personaggi, così semplici e così puri, noi scorgiamo in istato di formazione embrionale gli elementi, che àn poi in séguito costituito a

parte migliore dello spirito umano: e vediamo come la bontà, la pietà, l'altruismo si sian sviluppati, per un misterioso volere della Natura Madre, al di sopra della ragione e all'infuori della conscienza degli uomini.

Riepilogando, ch'è ormai tempo, non sarebbe dunque allo stesso scopo che intenderebbero *La Sacrifiée* del Rod e il *Vamireh* del Rosny? Non forse entrambi (benchè con metodi e con risultati affatto diversi) risponderebbero al medesimo tentativo d'abbozzare una Morale nuova, atea e pur tuttavolta irrazionale, su la teoria spenceriana dell'Inconoscibile?

L'ipotesi è probabile, ed io ci tengo a difenderla (per quanto la teoria mi sembri bizzarra e impraticabile); poichè essa fa di questi due nuovi romanzi usciti nel corrente anno in Francia due eccellenti esempî e due buone conferme di ciò ch'ò detto con tanto calore ed enfasi sul principio di questo studio intorno alla morale nel romanzo moderno.

TRA I POETI

PER E CONTRO IL POETA BARBARO

Contro la gioventù studiosa e faziosa. — Il Carducci fischiato. — I nemici della sincerità. — *Umano* flagellatore e *La Guerra*. — Contro la pace e contro gli apostoli. — La barbarie carducciana, dall'apogeo alla decadenza. — Sua forma e sua sostanza. — Giosuè Carducci nella storia letteraria italiana.

I.

Se v'è in Italia un elemento irrequieto, indisciplinato, perturbatore, disturbatore, seccatore è certamente la così detta gioventù studiosa; vale a dire quella folla varia e gagliarda, che ingombra i cortili gli androni e i corridoî delle Università, dei Licei e degli Istituti tecnici, con l'ingegnoso pretesto di studiare. Non àn dato forse tanto da pensare e da fare al Governo e alla Questura del felice Regno d'Italia tutte le malaugurate sètte rosse e nere unite insieme, come ne diedero gli studenti in questo ultimo periodo della vita italiana. Da alcuni anni in qua le rivoluzioncelle universitarie si succedono a periodo fisso, in una o in altra città, quasi per mantener vivo il sentimento di ribellione; ed è curioso spettacolo osservare di quanto ardore, di quanta baldanza e di quanto eroismo faccian prova gli studenti in quelle circostanze,

Torino, Pavia, Roma, Napoli, Bologna a vicenda (e magari anche Camerino e Macerata!) si videro da un giorno all'altro messe sossopra dall'insorgere impetuoso di qualche questione politica o scolastica, spesso non da altro sorta e propagata che dalla grande passione nei giovini di far parlare di sé a qualunque costo. E dalla forzata e romanzesca presa di possesso dello stesso Ateneo, avvenuta alcuni anni or sono a Pavia (se la ricorda ancora il mio amico avvocato Carlo Bizzozzero che capitanava con autorità dittatoria la squadra scarlatta?), si venne giù giù fino alle battaglie tutt'altro che incruenti combattutesi per le stesse strade di Bologna intorno a un vessillo che reggeva trionfalmente il poeta *trecentista* Antonio della Porta, e alle fischiate solenni e irriverenti a Giosuè Carducci, il quale (senza il nulla-osta degli studenti radicali) s'era presa la libertà di far da padrino alla bandiera d'una Società monarchica!

In tutta questa agitazione di diatribe accanite, di lotte furibonde tra compagni e contro la forza publica, di arbitrî e di licenze paradossali, di esagerato e inopportuno attaccamento a cause anche giuste e legittime, — l'Università, che vive in Italia una vita moralmente e intellettualmente fiacca e anemica, non guadagnò certo prestigio, autorità, considerazione nel concetto già poco favorevole del paese.

Si capisce e s'apprezza da tutti l'entusiasmo irriflessivo della giovinezza; si ammira lo slancio

subitaneo d'altruismo, che trascina i giovini ad imprese spesso grandi, ma spesso anche disperate; si compatisce e si perdona l'impulsività e l'esuberanza d'espressioni, proprie dell'età, quando vi si ritrovi tutta la spontanea sincerità, che le caratterizza. Ma quando queste qualità, positivamente buone, sono erette a sistema; quando di queste doti inapprezzabili si fa arme di battaglie quasi sempre ingiustificate e non sempre generose; quando alla spontaneità giovenile subentra la presuntuosa volontà d' agire e d' imporsi; — allora tutto ciò che è nobile e lodevole, perde subitamente il suo valore; ed è triste opera quella d' accondiscendere all' impresa dissennata e di fomentare gli animi già troppo riscaldati, anche se il motivo della sollevazione possa per avventura collimare con le proprie opinioni e coi proprî gusti.

Io non sono certo un vecchio (per chi lo supponesse), — e per di più non sono un pedante; uscito di fresco dall' Università, dove in parecchie circostanze (il buon Dio me lo perdoni!) ò preso anch' io parte attiva a dei *pronunciamenti* tutt' altro che temperati, parlo così per quella poca esperienza, che ò di simili faccende, e per quel briciolo di ragione, che la Laurea mi à conferito col titolo academico di Dottore in ambe. Conoscendo la vita dello studente non solo dalle polemiche dei giornali e dalle censure catarrose dei buoni borghesi, induriti nella volgarità piana dell' ordine e delle occupazioni sistematiche; non peccando in oltre né

di soverchie tenerezze monarchiche né d'eccessivo feticismo verso l'illustre poeta della barbarie, — posso bene credermi in maggior diritto di qualunque altro, per alzar la mia povera voce e per sottoscrivere la mia brava protesta!

Tanto, gli studenti non verranno per colpa mia sospesi dalla sessione d'esami, e il Carducci non guadagnerà un palmo di prestigio politico da questo mio sfogo! È appunto l'inutilità de' miei sforzi, che me li rende sempre più cari e più agevoli.

*
* *

Nessuno, che abbia buon senso, può pretendere dai giovini tal passiva e stupida concentrazion negli studî, da escludere qualunque possibil fervore a questioni estranee alla scuola e ai libri di testo, approvati dal Ministero della P. I.

Non solo è un diritto dei giovini il prender parte al movimento intellettuale e, sia pure, politico della nazione; ma è anche un dovere, in quanto il periodo di transizione, che attraversano, cesserà ben presto, ed essi dovranno in una prossima epoca entrare direttamente nella lotta attiva della vita sociale. Ma questa doverosa partecipazione è oggi limitata, per le esigenze del momento storico in cui abbiamo la somma sventura di vivere, a una pura osservazione e tutt' al più a un' azione prudente e, quanto è possibile, impersonale.

I tempi, che attraversiamo, volgono contrarî e

inadatti a un indirizzo giovenile; son tempi di raccoglimento, di ricostituzione, di preparazione, di rivoluzione latente, nei quali i vecchi entusiasmi e i vecchi ideali usati e sciupati, le antiche aspirazioni assopite nel sodisfacimento momentaneo àn lasciato il posto a un'aridità, a un'apatia, a una stanchezza indefinite. I così detti nuovi ideali son troppo lontani, troppo grandiosi e troppo sovversivi, per essere con soverchia leggerezza affrontati e difesi. La condizione, direi quasi, cristallizzata dell'Europa contemporanea, quella dell'Italia nuova, fossilizzata in un'arena molle e friabile, lo sfacelo disastroso e rapido delle idee e dei sentimenti di un passato ancora prossimo, rimasto repentinamente sepolto sotto le sue opere se non sotto le sue ruine, lo stato deplorevole dell'anima *moderna* destituita di volontà e d'energia, — tutto congiura a rendere la vita intollerante d'un indirizzo spontaneo e irriflessivo, a consigliare i giovini a una nobile rinuncia della propria potenzialità e delle proprie forze.

Perchè mai questa fredda e solida verità non è sentita generalmente dalla nostra gioventù? Perchè ancora è a quei fanatici, i quali non vedon fuorchè a traverso il prisma delle loro passioni, che si rivolge pertinace l'encomio della maggioranza? Perchè la legge d'adattamento all'*ambiente* è in questo rincontro così obbrobriosamente misconosciuta e ripudiata? Sia pur bello e nobile e alto, quello che ci germoglia nel capo, — noi non dobbiamo

mai sottrarci alla domanda: se sia anche per ora utile e buono! Tutto ciò che è inopportuno e sproporzionato ai bisogni e alle circostanze, è per conseguenza diretta nocivo e pericoloso: l'orso che scagliava la pietra su la testa del padrone per liberarlo dalla molestia d' una mosca ostinata, era certo animato delle più eccellenti intenzioni; — eppure lo à ammazzato!....

Voi dite che gettar le armi è da vile; — ebbene conservatele le vostre armi, ma lasciatele per ora inoperose, e sopra tutto attendete.

Disgraziatamente questo mezzo termine, che s' impone ai giovini, è per essi di difficilissima applicazione; perché essi vogliono agire o altrimenti preferiscono abbandonare il campo e ritirarsi.

Ed ecco come l'odierna gioventù studiosa si è venuta a dividere in due schiere non meno numerose e forse non meno consapevoli dell' indirizzo proprio: una, che interpretando male le presenti condizioni delle cose, crede bene di porre in non cale e di irridere a tutto quanto formò la forza e l'orgoglio dei nostri padri: entusiasmi, ideali, laboriosità, volere, sentimenti di nazionalità e di dignità personale; — l'altra che più docile alle tendenze del sentimento che alle squisite morbosità del pensiero, cerca in qualunque modo di dare sfogo alla propria vitalità, e con ostentazione si fa bella in caricatura di tutte quelle gagliarde qualità, che la prima si sforza di rinnegare. I seguaci della prima scuola, erigendo ad impresa delle profonde teorie

filosofiche, o si abbandonano a una passività sarcastica ed amara, o si esercitano in un gretto e artificiale egoismo: sono quei giovini di cui parla costernato il Bourget nella splendida prefazione del suo *Le Disciple*, i quali in ogni frase vi ricordano d' aver letto lo Schopenhauer o lo Spencer. I seguaci della seconda scuola, sbraitando delle parolone vuote di senso, o meglio di buon senso, credendo di salvare la patria a ogni momento, o, almeno, d'acquistare un titolo di gloria e di riconoscenza dai concittadini, si dànno alle più grottesche intemperanze, e sia per Giordano Bruno che per Giuseppe Mazzini, sia per l'anticlericalismo che per la republica, sia per gli arbitrî della polizia che per gli apostati della loro causa, ànno sempre un terribile corredo di frasi fatte e di escandescenze fittizie, da improvvisare all'occasione prima un discorso, poi una dimostrazione tumultuosa!

Meglio senza dubbio questi di quelli: meglio, poichè non dimenticano d'esser giovini, o almeno, non foss'altro, lo ostentano; poichè nelle loro espressioni serbano ancora qualche cosa di sentimentale, e affrontan le difficoltà, il pericolo e il sacrificio (facile sacrificio, pur troppo!) in omaggio a un ideale, qualunque esso sia. Ma di quanti errori, di quante assurdità, di quante contradizioni con le loro stesse idee, essi non diventan vittime volontarie!

Il recente fatto di Bologna è stato un severo esempio delle inevitabili conseguenze di quel loro slancio incomposto.

Sentitelo: Giosuè Carducci accetta di far da padrino alla bandiera d'un Circolo liberale monarchico. Una mano di studenti radicali, memori del passato del grande poeta, indignati di vederlo abbandonare così la loro causa, vuol protestare contro questa nuova prova dell'evoluzion politica di lui. Che cosa fa? Attende quando il professore sta per entrar nell' aula a pronunciare la consueta lezione, e spietatamente lo fischia, lo interrompe, lo insulta. Egli intanto sereno e imperturbato li affronta: e chiunque non à inquinato lo spirito dalle passioni partigiane, rimane ammirato e commosso in faccia a lui, sente spontanea sorgere la protesta e il rimprovero per la illiberale prepotenza dei giovani. Ma altresì contro coloro che sorgono a difesa del poeta, o solo del professore, la rabbia radicale trova lena di inveire e di scatenarsi!...

In questa succession di scene per lo più volgari, nulla che attenui la gravità del fatto, se non il cattivo esempio che da un po' di tempo in qua offre la gioventù studiosa: e gli stessi caporioni della sommossa lo intendono, e cercano di attenuare, di restringere il significato della loro opera. « Il poeta e il letterato tutti ammiriamo. — Noi abbiamo fischiato il disertore di una bandiera », scrivono in un manifesto ai cittadini di Bologna: e un giornale letterario, (la or mai defunta *Battaglia bizantina*, già diretta dal mio amico Antonio Cervi) applaude alla gloriosa impresa, se ne compiace allegramente, e per non essere da meno degli eroi

di essa, finisce per incoraggire gli studenti a dimenticare « l'uomo politico » e a studiare il poeta! La frase fatta, che trionfa sempre: i velenosi odî e le tarde vendette letterarie che spuntano dal suolo, come i guerrieri di Cadmo al cadere dei denti del dragone!

Io voglio pur trascurare l'individualità del Carducci, voglio trascurare la questione della libertà d'insegnamento, che i radicali portano giustamente alle stelle, e che in questa circostanza venne brutalmente conculcata. Chiedo: in nome di quale libertà civile, gli studenti si credettero in diritto d'intervenire in questo affare, d'erigersi a giudici d'un loro maestro a proposito d'una questione estranea alla scuola, di richiamare in un dato ordine d'idee un uomo, che segue *sinceramente* e *lealmente* la naturale evoluzione del suo spirito? Chiedo, infine: in nome di quale logica essi osarono insorgere come rappresentanti d'un'idea, cui ripugna d'imporsi; parlare di diserzione, d'apostasia, di rinnegamento, quando essi ànno d'avanti tutta una vita per ricredersi e per mutare consiglio?

*
* *

Oh non è un falso luogo comune questo di esigere da un uomo un'assoluta coerenza, massimamente nei principî politici, dall'inizio alla fine della sua vita? non è una delle solite accuse retoriche, (da relegarsi nelle colonne dei giornali quotidiani

e politici), che fanno breccia nel volgo, ma che dovrebbero ormai essere sfatate?

Che diavolo! Tutto a questo mondo si modifica, si trasforma, progredisce o decade: le diverse età dànno criterî e gusti diversi, bisogni e tendenze affatto dissimili: — il giovine, ardente e spensierato, diventa freddo e prudente quando gli anni gravano molesti su le sue spalle: — in lui è avvenuto per lento processo un radical mutamento, che lo dirige piuttosto al porto del riposo, che alle procelle dell'alto mare. Disgraziato quel giovine, il quale non sente le sublimi veemenze della sua forte età! Ma che si dirà di quel vecchio, che contro le più rigide leggi della natura, non rasserena e non pacifica lo spirito nella calma saggezza dell'esperienza e delle delusioni patite? Non si incolpi quindi nessuno così facilmente di ciò ch'è conforme all'ordine naturale delle cose; l'evoluzione spirituale è in tutti i campi, e più che in altri nel campo politico, fonte sana e copiosa d'equilibrio e di bene. Rispettabili altamente dovrebbero ritenersi coloro, i quali — meglio di simulare ciò che più non pensano e più non sentono, esagerando per isforzo di finzione le idee, che non son più le loro, — preferiscono affrontare l'impopolarità, con tutto il coraggio della loro bella schiettezza.

Victor Hugo, monarchico, divenne republicano: Giosuè Carducci, republicano, divenne monarchico: nulla che contrasti col principio suesposto, per quanto un giornale politico (ahi, sempre quei be-

nedetti giornali politici!) si potesse scandolezzare di questo raffronto. Vi sarà stato nelle loro esperienze, l' una di Francese durante l' impero del secondo Napoleone, l' altra d' Italiano sotto il languido regno sabaudo, un identico movente per cui essi mutaron consiglio. Là, la tradizione vinta dallo spettacolo d'una corruzion politica rivoltante: qui l'ideale soggiogato dalla constatazione d'una dolce e democratica prudenza, anche in un regime non conforme alle proprie aspirazioni. È in entrambi i casi la sola sincerità che trionfa.

Ma, ohimè! la sincerità è ancora, checchè se ne dica, uno dei frutti più acerbi e meno graditi, che possan disgustare il palato guasto del publico. Essa, è vero, s' esige comunemente *pro forma*, e si classifica tra le virtù indispensabili all' uomo onesto; ma se, manifestandola, l'uomo onesto urta poi in pieno le nostre aspettative o i nostri desiderî, ecco che noi cambiamo sùbito di parere e l'aggrediamo e la malediciamo, come un'eresia o come una bestemmia.

Osservate, per esempio, la feroce e stupida durezza, con la quale si usa giudicare nella nostra società politica di Girella e d' Arlecchini l'incoerenza naturalissima, anche in uno spirito eminente. La grande massa degli uomini vuole che un individuo, a costo di rimanere in un grossolano errore o di agire in mala fede, non abbia mai a ripudiar le sue parole e le sue opinioni.

Ora, qual è l'uomo che, a traverso l'esperienza,

non abbia dovuto riconoscere, almeno una volta in sua vita, d'aver professata un'opinione falsa, d'aver pronunciata una frase erronea, d'esser proceduto, senz'avvedersene, per una via sbagliata? Il più elementare buon senso dovrebbe in questi casi consigliargli di mutar quella opinione, ch'è stata rilevata falsa, di ritornare indietro su quella strada, ch'era sbagliata, per rimettersi súbito su quella giusta. Niente affatto; non si può. Bisogna essere coerenti; bisogna mentire e dissimulare, se si vuol conservare le simpatie e il rispetto dei bravi concittadini!.....

Chiunque di leggeri può farsi un'idea delle tristi conseguenze, alle quali questo vecchio pregiudizio popolare adduce. Chiunque può di leggeri imaginare di che forza e di che coraggio occorra far mostra, per affrontare con la propria schiettezza le ire e i dileggi di quei Pseudo-Catoni, che infestano la nostra società civile!....

Giosuè Carducci (sia lode agli Dei Ottimi Massimi!) questa forza e questo coraggio, li à ben saputi avere! Onde gli si deve fare un grande elogio, nel suo caso essendo stato anche più insigne il merito! Vedete invece come ogni nuova sua prova di *sincerità* è stata accolta dai Filistei dell'arte e della politica.

II.

Io lascio da parte assai di buon grado le basse e subdole insinuazioni che i politicanti àn scagliato contro l'illustre poeta barbaro, da che egli dedicò un'ode alla regina d'Italia. Lascio da parte di buon grado le velenose rampogne che i medesimi politicanti gli àn rivolte, da quando à osato celebrar co' suoi versi, e specialmente nel *Piemonte* e ne *La Bicocca di San Giacomo,* i fasti della dinastia dei Savoja. Che il diavolo abbia in gloria i politicanti e la politica!

Preferisco, per dare un solo esempio del rispetto che si porta alla sincerità anche nel così detto tempio dell'Arte, considerar le accoglienze che certa gente della Critica à fatto alla recente ode *La Guerra;* nella quale il Carducci aveva almeno avuto il benedetto coraggio di dire in sciatti ma espliciti versi la sua opinione, e di rispondere con degli argomenti ai gonfî vaniloquî dei congressisti della Pace.

Sentite innanzi tutto come un orso si permise di parlare di Giosuè Carducci e della sua opera:

« Il Professore Carducci continua a burlarsi dei suoi lettori.

« Felice lui, che ha la forza di farlo. Felice lui che, salito in fama per l'ignoranza dei tempi, in cui al poeta è richiesta, non fresca ed umana fan-

tasia, che da osservazioni della vita positiva, reale e palpitante voli a induzioni di una vita *immaginaria*, ma fuligginosa e servile induzione di frottole scolanti da tempi assai peggiori, (*respiriamo*!) può, in faccia ai suoi lettori, gettare di tanto in tanto un'ode decrepita (!!!), e, a guisa di signore, che getti a monelli vuote scatole marcite, godersi lo spettacolo di vederla afferrata, rovistata, non compresa, non gradita, ma chiamata sublime, solo perchè egli fa predire ch'è sublime ed ai lettori è utile ripeterlo, per mostrarsi atti al sublime e smentire di essere babbei. Felice lui che, sfornito di ogni senso pietoso, può non fremere o non struggersi innanzi allo squallore di questa Italia, ove è tanta ignoranza e miseria, ove è tanta baldanza di pochi, ma prolungarlo, *bevervi sopra e ingrassarvisi.*

« Il convegno dei noiosi apostoli di pace, che per circa un mese hanno gozzovigliato in Roma e dintorni, che hanno finto di essere gentili e teneri del bene dei popoli, che hanno prolissamente mostrata la vanitosa loro fatuità, e con essa hanno illustrata la fatuità della parola *pace*, che hanno detto sciocchezze, le quali avrebbero meritato un getto non di fiori, se vi fossero stati giovani, che, avendo nuove idee, le avessero valutate; (*oh, un buon respiro*!) il convegno dei petulanti apostoli di pace, i quali potevano, senza essere intelligenti, dare a crederlo di esserlo, trattando dell'unico rimedio serio, che per *La fine delle Guerre* loro era suggerito, con un opuscolo avente questo titolo; il con-

vegno degli affliggenti apostoli di pace, ove non uno fu, che sentisse vero orrore per le guerre, giacchè quest'uno avrebbe dovuto levarsi, per oltraggiare l'accademica e banale (!) assemblea; questo convegno, che avrebbe dovuto destare l'intemperante (?) sdegno di quanti, con vero cruccio, aborrono le stragi di guerra (*un altro buon respiro, per Giove!*) — ha invece destato la pedagogica fantasia del Professore Carducci, e, a degno suo complemento, gli ha inspirato l'ode *La Guerra.*

« Se abbiamo così un'ode nuova, è ai mammalucchi dell'arbitrato e della pace che la dobbiamo. S'abbiano, dunque, essi piene grazie. »

Così il mio amico *Umano* inizia a « flagellare » l'ode *La Guerra* del Professore Carducci (notate quel titolo di Professore messo lì quasi fosse un titolo d'infamia!) con una prosa morbida e liscia come la lingua d'un asino e con una irriverenza artistica veramente degna di menzione nella storia delle iconoclastie. Io convengo pienamente col mio amico *Umano* finchè scaglia le sue invettive reboanti ai mammalucchi e ai nojosi apostoli della Pace. Essi mi àn così rotto le scatole coi loro congressi e con le loro frasi e col loro mutuo incensamento, che non sarei alieno del tutto anche di sottoscrivere la prosa melmosa e unta del mio amico *Umano,* pur di sfogarmi una buona volta con loro.

Ma io comincio a non capirne più un ette, quando il mio feroce ed eccentrico collega si mette

a sfoderare le sue teorie antibelliche per mortificare il Professore Carducci; e finisco per indispettirmi, quand' egli s' asside in catedra a strapazzare spropositando l'autore d' « Alle fonti del Clitumno », dell'ode « Per Eugenio Napoleone » e dei *Ça-ira,* come fosse un monellaccio di scuola!

Che diavolo! Sarete ateo, signor mio; ma, quando entrate in Chiesa, almeno per il dovuto rispetto alle credenze altrui, levatevi il cappello e non sputate per terra!

Giosuè Carducci, caspita! non è il primo venuto; da parecchi anni egli con una laboriosità sapiente e con un intelletto superiore onora l'Italia, e più, onora l'Arte universale. La sua opera poetica è fulgida di bellezze e d'idee; la sua opera critica è ricca di dottrina, di profondità e di vigore. Levatevi il cappello, amico *Umano,* come fate almeno quando incontrate un galantuomo qualunque di vostra conoscenza; e non temete le insolazioni. A quanto sembra, i fulgori solari non arrivano fino alla vostra fiera cervice; onde non dovete paventarne gli effetti. Levatevi il cappello; e se credete proprio che il Professore Carducci non sia che un burlone o un pedagogo o un ignorante (!), come asserite, levatevelo ugualmente. Ci sono tanti burloni rispettabili a questo mondo; e ci siete anche voi, amico *Umano,* al quale io, vostro servo devotissimo, sono lieto e sodisfatto, (tutte le volte che mi è dato incontrarvi), di stringere la mano. Dunque?.....

*
* *

Il Carducci, publicando l'ode *La Guerra*, ebbe la debolezza di farla precedere da un'epigrafe-giustificazione tolta dalle *Opere* di Carlo Cattaneo.

Fu questo brano di roba altrui, che diede agio al mio amico *Umano*, non solo di prendersela col « buon Cattaneo » e poi di rimbalzo col « Professore Carducci », ma altresì di spifferare nel bel mezzo della sua flagellazione un riassunto sintetico delle sue teorie personali intorno al beato vivere dei popoli della Terra.

Il buon Cattaneo a queste teorie del mio amico *Umano* non aveva avuto tempo di pensare, poveretto! perchè avea avuto piena la testa delle « balordaggini sulla indipendenza patria e nazionale » (oh, disgraziato sangue italiota gittato via così su le forche austriache e su i campi di battaglia!); e il Professore Carducci non ne aveva avuto la capacità, forse per insufficienza d'educazione e d'istruzione.

Il mio amico *Umano* è salito adunque sul pergamo; à insolentito gli apostoli della pace nonchè i partigiani della guerra; e à predicato poi alle turbe il suo verbo, con una voce tonante e con un periodare largo e solenne da fare arrossire il Gherardini medesimo. « La pace, » egli presso a poco disse alle turbe « è fatuaggine, e la guerra è barbarie; ma la lotta fra le nazioni è naturale ed è

necessaria, poichè essa avviene anche tra i singoli individui per il trionfo dei forti e la soppressione dei deboli. Ora come si risolvono le lotte tra i privati? Coi tribunali, con gli uscieri, con le guardie di pubblica sicurezza. Ebbene, noi instituiremo un Parlamento Internazionale, che fungerà da Tribunale Supremo; instituiremo dei giudici e delle guardie *internazionali,* che terranno il posto appo le nazioni degli ufficiali giudiziarî e dei poliziotti comuni. E con un solo aggettivo messo accanto ai nomi delle varie instituzioni private, risolveremo e concluderemo la grande questione delle controversie internazionali! »

Il sistema è così semplice e così persuasivo, che non val nè anche la pena di discuterlo.

Un solo aggettivo ben collocato, e d'un tratto le guerre tutte cesseranno come per incanto; ogni causa di rivalità e d' inimicizia sarà tolta fra popoli diversi; la fratellanza universale, posta sotto l'egida della legalità, diverrà un fatto compiuto e necessario! Oh, allora sì che il buon Manzoni potrà bene a proposito riprendere enfaticamente come ritornello due versetti della sua canzone natalizia:

Dove copriano i bronchi
Ivi germoglia il fior!.....

Io comincio súbito, per togliere ogni illusione sul mio anche parziale consenso all'amico *Umano*, col dichiarare che per me i Tribunali, coi loro

Giudici e gli Uscieri e le indispensabili guardie di P. S. e gli avvocati, almeno allo stato che sono oggi, rappresentano la quintessenza dell'iniquità, resa anche più amara e più grave dal dilettantismo academico e parolajo, che vi si esercita, dalla formalità vacua e imbarazzante, che vi s'impone, dai responsi casuali e per giunta obligatori, ch'emanano da essi contro i poveri cittadini!

Ò fatto anch'io un pochino di pratica forense, e ò assistito disgustato e contristato alla manipolazione di quelle così dette *conclusionali*, che entrano poi a far parte delle motivazioni in quei responsi; ò visto le leggi opprimere chi à ragione e dar man forte a chi à torto, per dei minuscoli errori di forma, per delle cavillose interpretazioni letterali, per dei giuochi funambolici di dialettica; ò constatato la somma indifferenza ad ogni vero e sano concetto di Giustizia in tutti quegli uomini che bazzicano per gli anditi e per le sale delle Preture, dei Tribunali e delle Corti; e alla fine mi sono persuaso che in quei tenebrosi recessi, dove si giuocano a pari e caffo i diritti e gli interessi dei privati, non ci si viene ormai più che tratti dell'illusione o del bisogno, ma che ci si diparte quasi sempre delusi, sconfortati e spesso rovinati!

All'individuo pur troppo non è dato altro mezzo di difesa che quello; ed esso deve sottoporsi alla dura necessità, tutte le fiate che si trovi coinvolto in una controversia. All'individuo pur troppo, una

volta che gli vien notificata la sua sentenza, resta un'unica via d'uscita: quella di chinare il capo e di subirne i dettati. Un usciere gli comanda; e due buone guardie lo costringono all'obedienza, appena tenti una protesta o una ribellione.

Ma coi popoli la questione è più seria e più spinosa. Quale nazione mai, persuasa della propria ragione e della propria forza, subirà le sentenze, reputate ingiuste, di quel Parlamento internazionale, escogitato dal mio buon amico *Umano?* E quale nazione, anche essendo più debole, rinunzierà a' suoi diritti e alle sue suscettibilità di fronte a una sentenza platonica, senza aver prima tentato ogni altro mezzo, anche disperato, di difesa e di contrasto?

Ma, — mi dirà l'amico *Umano,* — ci saranno le Guardie internazionali, incaricate di rendere esecutorie quelle sentenze, precisamente come avviene nei giudizî privati. — Bravissimo! E allora invece di avere la guerra tra popolo e popolo, avrete la guerra tra un popolo e le vostre guardie internazionali. I combattenti non saranno più gli stessi; ma le conseguenze potranno essere anche più gravi; perchè sovvertiranno tutto il mondo civile, coinvolgendolo nella questione.

Voi avrete cacciato fuor dalla porta il mostro feroce e sanguinoso, per vedervelo ritornare in camera vostra dalla finestra spalancata!

Ma perchè io mi perdo a discutere le teorie internazionali del mio amico *Umano,* quando ò detto

che non ne valeva la pena? Perchè io devio dal mio argomento e dal mio poeta, e vo errabondo nel ginepraio prosastico d'un opuscolo morto e sepellito dal giorno non auspicato, in cui nacque?

Lasciamolo alle sue flagellazioni, alle sue teoriche, alle sue *Colombeidi* il mio pallido e scarno e tragico amico. L'opuscolo è la sua malattia inguaribile; ed è una di quelle malattie di sfogo, che non bisogna combattere. Io lo prevedo; egli morrebbe probabilmente per un opuscolo rientrato... E perchè farlo morire? No. Che sia tardi quel giorno, che sia tardissimo; io glielo auguro di tutto cuore! In fondo io tributo ad *Umano,* non ostante i suoi opuscoli, un'amicizia cordiale e, perchè no? anche una specie di simpatia, che quasi quasi, non so bene il perchè, si confonde con l'ammirazione!....

III.

Il coro di recriminazioni, d'imprecazioni, di proteste, di lamenti, che sollevò per l'Italia l'ode *La Guerra,* fu immenso e fragoroso. Parve che un fulmine partito dall'Alpe fosse disceso al Lilibeo, riempiendo le genti tutte di terrore e di furore contro il Giove tonante che lo aveva scagliato.

Fioriva appunto in quel tempo l'età dell'oro dei Congressi della Pace. Da ogni parte giungevan gli echi dei pacifici e fraterni inni, che gli uomini di buona volontà intonavano insieme su gli accordi

liturgici, a consacrazione di giorni migliori di là da venire. Le colonne soporifiere dei giornali quotidiani erano piene di discorsi e di spropositi su la pace. Ogni grande uomo e ogni onesto Carneade si credeva in dovere di sottoscrivere almeno cinquanta centesimi per il trionfo della grande idea; e gli eloquenti totali facevano vibrar di gioja e di speranza i cuori sensibili dei fortunati iniziatori della sottoscrizione....

Or bene, era in mezzo a questo belato universale, che doveva sorgere la voce rude e selvaggia del Carducci, a proclamare e ad acclamar la guerra « perenne, fatale sublime infamia »; a dir la pace « vocabolo mal certo », a concludere scetticamente:

« Dal sangue la Pace
Solleva candida l'ali. Quando? » !....

Grido sincero e gagliardo, che piacque a pochi, appunto perchè era sincero, e sembrò alle pecore belanti addirittura una profanazione, una bestemmia, un anatema, appunto perchè era gagliardo! Grido forte e spontaneo (degno d' un grande poeta), che, se anche peccava nella forma stentata e fredda, (qui non si giudica il merito artistico dell'ode) rimaneva sempre nelle sue intenzioni un monumento insigne di virile conscienza e di fervido intelletto!

Nessuno lo intese. Nessuno l'ammirò dove più era ammirabile, cioè in queste intenzioni, oltre ogni dire simpatiche. *Umano* si scandalizzò per

l' impeto barbarico, che lo aveva dettato; gli apostoli della Pace piansero le loro lacrime più calde, perchè non ebbero a sostegno l'autorevole voce del Carducci; i politicanti ne approfittaron per sputare il loro magnanimo disprezzo su l'aborrito apostata; gli analfabeti, dediti alla critica, si accinsero coraggiosamente a demolire a colpi di spillo la base granitica del poeta; e tutti insieme gareggiarono poi di gran lena per combatterne la sincerità e per violentarne la libertà del pensiero!

Oh, se il grande Göthe vivesse oggidì in Italia, a che caro prezzo pagherebbe il fio di quella strofa che sembra in realtà la vera inspiratrice dell'ode carducciana:

« Voi della pace sognate il sole,
Sogni che vuole
Guerra è soltanto
La gran parola, Vittoria il canto. »

Il Carducci non si ribellò, non protestò contro i suoi denigratori e nemici.

In mezzo alla bufera di proteste che gli ruggiva intorno, alzato il suo grido selvaggio, rimase muto e imperturbato a sfidarla! Solamente alle rampogne del *Secolo, Gazzetta di Milano,* che gli negava dopo *La Guerra* le qualità e gli intenti di poeta civile, egli rispondeva calmo, sereno, sorridente, dando prova d'una superba filosofia, ch'egli « non era mai stato davvero che poeta barbaro ! »

O buon amico *Umano,* o nojosi apostoli della

Pace, o politicanti, o analfabeti d'Italia, che bella figura avete mai fatto in questo negozio? E che bel gusto avete preso, andandovi a spezzar le corna contro una statua impassibile?

Sentite: io non ò neppur la forza di compiangervi, perché ve la siete meritata, la vostra disgrazia: in parola d'onore!...

IV.

Ed ora è tempo, mi sembra, che si parli un poco anche d'arte.

Dopo la publicazione delle *Terze odi barbare*, — nelle quali parve che la parabola dell'estro carducciano incominciasse a declinare, e lo sforzo e la maniera subentrassero a sostituire in parte l'impeto lirico venuto meno, — il Carducci non rimase inoperoso e inerte, ma continuò ancora assiduamente a scrivere, a studiare, a publicare. Ad intervalli piuttosto lenti ma regolari, egli offerse al publico italiano quattro lunghe e ponderate odi nuove; e in quest'ultimo anno diede anche alla luce un denso e conscienzioso studio sul poema satirico *Il giorno* del Parini, nel quale studio la dottrina e l'acume critico appajon profusi a larga mano.

La barbarie carducciana disegna dal suo bel principio ad oggi una linea ferma e ininterrotta. — Il Carducci, che apparve su la lizza della nostra let-

teratura ai tempi battaglieri della reazione classica contro gli eccessi del romanticismo ultra-manzoniano, vagheggiò forse dalla sua prima giovinezza un ideale di poesia, nella quale fosse fusa in accordo perfetto la pura bellezza delle opere classiche con la forza viva dello spirito moderno. Le prime *Odi barbare,* preannunziate dalle *Primavere elleniche,* rappresentarono il saggio e l'esemplar più fedele di questa poesia ideale, poichè scaturirono di getto e senza sforzo alcuno dall'accesa e satura mente del poeta.

Rivestite d'una nobilissima forma, smagliante di colori e d'armonia e di ritmo, queste prime maravigliose liriche, nelle quali il pensiero il sentimento la memoria la sensazione suscitano a vicenda un mondo d'imagini luminose, di raffronti peregrini, di visioni nuove e inaspettate, segnano l'apogeo della gloria carducciana.

L'indole pagana, evocata genialmente da un artista contemporaneo, rifioriva quasi pura con queste liriche; e vi palpitava a pena, sul fulgore dell'imagine, un senso di vaga nostalgia, come uno sguardo vanamente desioso ma non doloroso, rivolto all'indietro.

Il poeta, che altra volta avea vagheggiato nel suo verso l'intento civile, si ferma qui, e si compiace d'una serena contemplazione della natura e dell'umanità, d'un ideale desiderio dell'antichità pagana!

La nota dominante e caratteristica della prima

barbarie si potrebbe sintetizzare in quel treno, simbolo dell'oggi, che porta lontano la classica Lidia nel tedioso vespero di novembre, e che più tardi trascorre « fumando e anelando nuove industrie » per la verde solitudine dell'Umbria, così popolata e avvisata dal poeta coi fantasmi innumerevoli del tempo trascorso. Nota supremamente astratta, nota puramente estetica; vibrazione di cellule cerebrali piuttosto che di fibre cardiache.

Un tenue disgusto del presente e un indefinito desiderio del passato, ecco il sentimento unico, che dà a queste odi il carattere di poesia sentita e subjettiva.

Le *Nuove odi barbare* differiscono assai da quelle prime, e nella sostanza e nella forma. Pare in esse che il Carducci, non volendo ancora abbandonare la prosodia latineggiante, avesse già però un poco annebbiato il suo primiero concetto, e dalla contemplazion larga e serena delle cose esteriori tendesse già a rientrare in sé medesimo, pentito o stanco di quel gran volo per l'aria libera e azzurra.

Solamente in due di queste liriche, il poeta delle prime odi riappare integro e immutato, con la stessa vastità di concezione e con la medesima astrazion di vedute: in quella « per Eugenio Napoleone » e in quella « A Garibaldi. » Nelle altre l'intonazione elegiaca predomina e s'impone, mettendo nel massimo rilievo la personalità senziente del poeta, rimasta prima come diffusa nella

sua visione. Il distico elegiaco, *segno* caratteristico, vi ricorre infatti di frequente, come metro preferito.

Ciò che è più notevole in questa seconda serie di odi è però quel vero e genuino soffio di romanticismo, che ne viene qua e là a rompere o a corrompere la pura calma della loro pretensione classica. La tendenza al fantastico, all'astruso, al misterioso; lo slancio disperato a traverso il tempo e lo spazio; la trepida anelanza verso l'inconoscibile, — questi retaggi tenebrosi del tenebroso medioevo, si riscontran nella nuova barbarie, e le dàn quasi l'indole peculiare.

E la forma ne segue docile le vicende. Essa à perduto un poco di quella lucida freschezza e di quella togata nobiltà, ond'eran l'altre illustrate. Ma, per compenso, à acquistato in colorito, in densità, in profondità, in varietà d'espressioni.

L'evoluzione carducciana si presenta ancor più sensibile nella *Terze odi barbare,* e con essa appajonvi anche la decadenza e i primi segni d'esaurimento. Nelle *Nuove* (preziose per la loro bellezza quanto le prime, benchè così dissimili), il Carducci avea fatto un movimento laterale, in cui a pena era segnato l'inizio d'una curva discendente. In queste novissime in vece, la curva discendente è chiara e decisa, e di quei primi fulgidi bagliori non rimane più che un riflesso fioco e rossastro.

Il Carducci à detto una volta, disgustato e stizzito, che «la poesia oggigiorno non è più un elemento di civiltà per la nazione, nè un bisogno

estetico delle società, nè istrumento di rivoluzione o mezzo di rinnovamento; ella è tutta individuale. » Or bene: la massima parte di queste sue *Terze odi barbare* è, a tale stregua, della *vera* poesia d'oggigiorno. Il bisogno estetico, che avea dettate le altre tutte, è in queste, se non ispento, almeno indebolito assai assai. Il poeta si concentra definitivamente in sè stesso, e si studia e si compiange e si rattrista; subordinando a questa inspezione subjettiva ogni altro elemento della sua lirica. — Se si escludono le odi « Miramar, » « Alessandria. » e poche altre, rimane, su venti odi, ben più della metà, nelle quali la figura del poeta campeggia e occulta con le proprie commozioni individuali pressochè tutto lo sfondo del quadro.

L'impeto lirico, apparso nelle prime *Odi barbare* un moto d'espansione dell'io pensante nella larghezza infinita delle cose esterne, diventa così, nelle *Terze odi*, come una concentrazione del tutto esteriore nel sentimento piccino ed egoistico del poeta.

In « Sole d'inverno, » questi non fa che una specie di *paesaggio auto-psicologico;* in « Primo vere,» s'accontenta di sognare alla bellezza candida di Lalage; in « Egle, » non trova altra inspirazione, contemplando la triste via Appia, che uno sterile raffronto tra la bella fronte di Egle e le nubi e le tombe antiche; nel « Saluto d'autunno, » è una Delia che sostituisce Lalage ed Egle per farsi augurar dal poeta vita lunga e felice; in

« Roma » in « Sul monte Mario, » in « Davanti il Castel Vecchio di Verona, » in « Da Desenzano, » lo spettacolo dei monumenti solenni non gli suscita più che un rammarico egoistico, un fosco sgomento della morte, e, quel che è peggio, un flusso d'imagini nebulose e forzate; in « Colli toscani » egli s'intenerisce per « quella che sempre gli negarono i fati; » e infine in « Convivale » intona malinconicamente un brindisi a sé medesimo, concludendo il libriccino con questa strofa, che si direbbe la sintesi di tutta la sua sostanza:

E tra i bicchier che l'amistade infiora
Vola serena imagine la morte,
Come a te sotto i platani d'Ilisso,
Divo Platone.

Da parte quell'espressione « serena imagine, » che è una pura *posa* stoica in aperto contrasto con lo spirito delle liriche tutte, e da parte quella risoluzione classica, fuori di tempo e di luogo — l'ultima strofa citata rispecchia fedelmente le due note tipiche dell'elemento subjettivo, sovrabbondante in questa terza serie di odi per lo più brevi e frammentarie: vale a dire l'estremo e fioco appello al piacere, l'angustiosa e tenebrosa aspettazion della morte.

Ora, dove in mezzo a questo bamboleggiamento lirico a base d'amoruzzi e di concettini pessimistici, riconoscesi il grande e gagliardo poeta, che nel tempio gotico salutava con quello sdegnoso addio il «semitico nume» — che vedeva per l'Adda scor-

rere i fantasmi rifulgenti di Pompeo, di Federico e del Bonaparte, e che sviluppava tre placidi versi di Vergilio in una lirica delle più belle scaturite da mente umana?

Nello stesso « Miramar », dove pur ricompare una traccia poderosa del primo Carducci, la sua più viva imagine è eccessiva, è scomposta, è barocca. Quel dio messicano Huitzilopotli (oh, Heine! Heine!) che urla la maledizione su Massimiliano, stando seduto su la sua piramide tra i boschi d'agave, « fiutando il sangue e navigando il pelago col guardo, » invece di colpire e commuovere, fa quasi sorridere.

E ne « Le due Torri » se pur rifulge una robustezza di forma non frequente in questi ultimi lavori, quel dialogo tra la Garisenda e l'Asinella, le quali si narron familiarmente le loro esperienze e i loro crucci, come due donnicciuole incontratesi a caso per via, toglie alla concezion lirica ogni gravità e ogni efficacia di commozione.

Or sentite, riguardo alla forma, come incomincia barbarescamente l'ode « Canto di marzo: »

> Quale una incinta su cui *scende* languida
> Languida l'ombra del sopore e l'*occupa*,
> Disciolta giace e palpita sul talamo,
> Sospiri al labbro e rotti accenti vengono
> E sùbiti rossor la faccia corrono;
>
> Tale è la terra . . . . .

È evidente, è bella, è nobile forse questa similitudine?

Ma sentite ancor di peggio, più sotto:

— O salïenti de' marini pascoli
Vacche del cielo, grige e bianche nuvole,
Versate il latte da le mamme tumide
Al piano e al colle che sorride e verzica,
Alla selva che *mette* i primi *palpiti*. —

Un po' più d'armonia e di fronzoli, e sembrerebbe una strofa genuina di Gian Battista Marini, che Iddio se l'abbia in gloria!

Un'ultima citazione per non seccar troppo il lettore:

La funebre e tetra fantasia che chiude « Su Monte Mario » sembra tolta di sana pianta a un poemetto del romanticissimo lord Byron, e non è detta anche bene. Eccovela:

Addio tu, madre del pensier mio breve,
Terra, e de l'alma fuggitiva! *quanta*
D'intorno al solo aggirerai perenne
Gloria e dolore!

Fin che ristretta *sotto* l'equatore
Dietro i richiami del calor fuggente
L'estenuata prole abbia *una sola*
Femmina, un uomo,

Che ritti in mezzo a' ruderi de' monti,
Tra i morti boschi, lividi con gli occhi
Vitrei te veggan su l'immane ghiaccia,
Sole calare.

*
* *

Per tal modo la barbarie carducciana, che poteva essere su l'inizio paragonata a una larga e chiara

e piana strada maestra aperta su l'alto del monte Parnaso d'Italia, venne non solo a incurvarsi verso la bassura e a discendere, ma altresì ad assottigliarsi e ad assumer l'aspetto d'un sentiero ombroso e precipitoso. Se pure durante l'ultimo suo sviluppo, essa offerse ancora a intervalli dei subitanei allargamenti, su i quali rise ancora la bella luce antica (« Miramar » e la patetica ode « Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley » informino) queste interruzioni luminose non furon che brevi inganni della via, la quale súbito riprendeva a scorrere, come prima, ristretta e scoscesa, nell'ombra.

Fu nel punto, in cui pareva proprio che questo sentiero della barbarie carducciana andasse a perdersi e a scomparire su un roccione arido, a picco su la valle, che il poeta credette di poter riprendere la bella strada maestra, con l'ode a larghe linee, a soggetto storico e con intenti fortemente patriotici.

Le *Terze odi barbare,* venute alla luce su lo scorcio dell'anno 1889, eran seguite nel '90, il 20 settembre (data prediletta al Carducci), dal *Piemonte,* e poi, con un intervallo quasi isocrono, dalla *Bicocca di San Giacomo,* da *La Guerra,* dal *Cadore.*

Prima di considerare le quattro odi venute in seguito alle *Terze odi barbare,* vediamo se il patriotismo, che il Carducci volle infondere ai suoi ultimi lavori, risponda allo spirito presente della società italiana e all'opportunità del momento storico, ch'essa attraversa.

La poesia civile (tale fu denominata questa novissima barbarie) à l'obligo d'un requisito speciale, che nella lirica subjettiva e fantastica si può senza pregiudizio trascurare. Vale a dire che vibri all'unisono con l'ideale dell'epoca, durante la quale appare; o meglio che ne interpreti e ne prevenga i bisogni e le tendenze per raggiunger quegli scopi *civili,* che ad essa vengon preposti. La celebre canzone *All'Italia* del Petrarca può dirsi l'espression più viva, più sentita e più sintetica dei sentimenti patriotici di quel tempo. — Si può dire altrettanto della *Bicocca di San Giacomo* o del *Cadore* di Giosuè Carducci?

È questa la prima domanda che un critico dovrebbe farsi, considerando queste odi; ma nessuno (a mio sapere) se la è rivolta. Eppure dalla sua risposta dipende una gran parte del valore di quante odi traggan dal sentimento patriotico tutta la vita loro e il perché della loro essenza.

Vediamo di rivolgercela noi.

V.

Il patriotismo di Giosuè Carducci è il patriotismo dei nostri padri, — vale a dire di quella generazione d'eroi, che visse dal 1821 al 1870 in mezzo agli epici trambusti della grande rivoluzione italiana.

Allora l'ideale patriotico d'ogni cittadino era uno

solo: ed era così determinato e così chiaro, che i dissidî e le dispute partigiane si fondevano e si confondevan nell'unico nobile intento di realizzarlo. — L'Italia, sbranata e spadroneggiata da signorotti stranieri e feroci, non sentiva che un solo prepotente bisogno: quello di liberarsi dalle sue piccole tirannie, e di conquistare al più presto la libertà e l'indipendenza.

In questa unità d'intenti, (le divergenze non riguardavan che le modalità di raggiungerli), i cittadini si trovavano stretti da una salda catena di solidarietà, la quale infondeva lo spirito di sacrificio, d'eroismo, di martirio negli animi più imbelli. — I mali eran grandi; si esigevano quindi grandi rimedî. E il grande rimedio, l'unico, si può dire, per risolvere il nodo gordiano della questione italiana, era quello della spada, che recide.

In quel tumulto di splendidi sogni e di luminosi ideali aleggiava, foriero e benefico, il sanguigno Genio della guerra. Sangue, un gran fiume di sangue chiedevan le terre italiche, per lavar via la sozzura, che i secoli di schiavitù vi avevan deposta. E le congiure, i complotti, le ribellioni, le lotte, le battaglie si succedevano senza posa, offrendo quel sangue, tanto invocato, all'avida terra.

Quale doveva essere, in questa condizion di cose, la nota dominante del patriotismo?

La guerra, il sangue, la strage; — qualunque obbrobrio era lecito ed era santo per la Causa, che si voleva difendere.

Gli uomini pacifici, aborrenti dalle mischie e dalle incertitudini dei momenti di sommossa, rappresentavano, in mezzo a una tal società in continuo stato d'eruzione, la parte dei vili, degli scellerati, dei traditori, dei delinquenti.

Oggi (per fortuna o per disgrazia, non so) le cose son molto mutate; e le parti sono invertite.

Quel battagliero egoismo nazionale s'è venuto, durante oltre vent'anni di pace, affievolendo; e la sua rievocazione assume, nel momento presente, un aspetto di cosa fuori di tono e di tempo.

Il patriotismo a base d'odî, di vendette, di rancori, di frasi reboanti e di fucilate fa, almeno su l'animo di noi giovini, l'effetto d'un importuno colpo di gran cassa nel bel mezzo d'un tremulo d'archi. addolciti anche dalla sordina.

Il Carducci è uomo d'altri tempi; come non sa respirare il flusso d'idee nuove, che l'ultime nevicate letterarie ci àn soffiato da settentrione, egli non può sentir l'amor di patria, che similmente ai rivoltosi del '48 e ai volontarî del general Garibaldi. L'Italia si è fatta con la guerra? — la guerra la deve conservare; la guerra la deve integrare.

Su questa base di retorica rivoluzionaria, egli à dunque costruito i suoi quattro ultimi monumenti poetici; dei quali l'uno sembra la necessaria e logica sintesi degli altri tre. *La Guerra* spiega e unifica il *Piemonte,* il *Cadore* e la *Bicocca di San Giacomo,* come una prefazion di carattere generale e riassuntivo preparerebbe i varî capitoli d'una storia.

La guerra, egli pensa, é perenne e indispensabile, — e fin qui sono anch'io del suo identico consiglio; — l'Italia, egli ne deduce, non deve dimenticar mai ch' essa le offrì il mezzo di liberazione, e deve quindi apprestarvisi per conservar la sua indipendenza e per non ricadere nei ceppi antichi. Concetto questo, che à del vero e del buono, ma che è vecchio, come la barba del buon padre Noè, e che nel momento presente, per di più, stona e quasi ripugna.

E ripugna per i seguenti motivi: che, se in linea astratta la guerra è cosa rispettabile, perchè è fatale, e perchè talvolta è anche utile, in linea concreta e speciale non si vede ragione per eternar degli odî e delle tragiche memorie, che ànno avuto il loro momento sublime, ma che ora non posson più essere che sentimenti di maniera e di *posa*. Voler rimetterci a viva forza d'innanzi all'ara del Nume, come altrettanti Annibali giovinetti, per farci poi ricantare in coro l'inno di Goffredo Mameli, — non è solamente un'idea grottesca, ma è anche una cattiva inspirazione.

Il lettore sa bene, a scanso d'equivoci, che su di me non grava un sol sospetto di partecipazione a un qualunque sodalizio per la pace, Dio me ne scampi e liberi *per omnia sæcula sæculorum*. Mi sono spiegato già a sufficienza sul tema, difendendo il Carducci dagli attacchi dei nuovi *umanisti*. Ma dal disapprovar quel puerile sentimentalismo da donnicciuola isterica, che si lascia sorprendere dalle

convulsioni alla sola idea del sangue, — all'approvare quell'altro sentimentalismo soldatesco che ne vuol sempre armati fino ai denti contro degli ipotetici invasori, mi sembra ci corra assai assai.

La *Bicocca di San Giacomo* e il *Cadore*, all'infuori della pesante erudizione e del succedersi faticoso d'episodietti e d'imagini e d'invocazioni, onde son costrutti, non reggono e non arrivano alla fine che a forza di tali declamazioni patriotiche.

A questo proposito, mi piace di riferire qui, da un libro oggi dimenticato, un brano della fiera filippica, che Vittorio Imbriani scaraventò, con soverchio ardore, alla buon'anima d'Aleardo Aleardi. — L'Imbriani discute sul patriotismo che gli ammiratori della poesia aleardiana vi decantavano: « Pure queste parole dolcissime *Italia* e *Libertà*, per quanto sia vuoto di sentimento chi le pronuncia, possedevano e posseggono una strana virtù: di strappare lacrime agli occhi, di strappar plauso alle mani; come il nome della diletta che circonfonde per noi d'una aureola le più schifose creature. La più stupida uscita contro i tedeschi, procaccia agli attori una sfuriata di battimani: ed insomma, la popolarità della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico per tre quarte parti si deve alla fragorosa apostrofe all'Italia. Ogni strimpellator di violino che scortichi pe' caffè l'Inno di Garibaldi è sicuramente applaudito e raccoglie soldi assai nel vassoino; primo perchè ricorda agli acculattatori delle panche una persona che loro è simpatica; poi, e sopratutto,

perchè sanno di fare un dispetto ai questurini. Ed il ripeter sempre *Italia* e *Libertà* ha procacciato il favor popolare all'Aleardi; ha coperto d'un pampano la sua nudità poetica. »

Roba vera, troppo vera nell'anno MDCCCLXIV, quando l'autore delle *Fame usurpate* scriveva queste righe. E pur già fin d'allora cominciava a dare ai nervi della gente per bene, come una nenia, che si ripeteva con troppo clamore e con soverchia insistenza! Figurarsi al dì d'oggi!

Quel fanatismo patriotico, cui fa cenno l'Imbriani, fu in realtà una specie di gran nevrosi isterica, che sofferse la puerpera Italia in séguito al parto laborioso della propria indipendenza. Parve allora che quegli uomini, che avevan operato il gran prodigio a furia di predicar delle frasi, di ragunarsi in segreto e d'esporre il petto alle fucilate e il capo alle forche nemiche, fossero i prototipi ideali del cittadino d'ogni tempo e d'ogni luogo. E si credette che niun potesse essere né un galantuomo, né un uomo d'ingegno, né un buon amministratore della cosa publica, se non avesse combattuto su un qualunque campo di battaglia e non ne fosse fregiato dell'indispensabile medaglia commemorativa. Il più solenne minchione, che avesse militato sotto gli ordini del general Garibaldi a Mentana o ad Aspromonte, era colmato d'onori, di favori, di croci e poteva conscienziosamente aspirare a qualunque posto, fosse pure il più eccelso, nel Governo dello Stato!

Il preconcetto era evidente; ed era marchiano. Ma allora ognuno vedeva, o meglio credeva di veder chiaro, avendo una bandiera tricolore legata a guisa di benda intorno agli occhi!

L'arte non andò pur troppo esente da questa curiosa malattia isterica del nostro paese. Ed è a questo che l'Imbriani specialmente allude. Aleardo Aleardi godeva d'una grande rinomanza come patriota, per essere rimasto alcuni pochi mesi nelle prigioni austriache, — in quelle indimenticabili prigioni austriache, che furon per un lungo periodo d'anni le incubatrici dei grandi uomini d'Italia, sia nella politica che nella scienza e nell'arte. E lo sono un poco oggi ancora! Un giornale letterario (notate letterario!) di Firenze, giudicando precisamente il Carducci come poeta nel suo *Cadore*, voleva quasi diminuirne la personalità artistica per il solo fatto ch'egli non aveva preso parte ad alcuna scaramuccia delle guerre nazionali!....

Or bene: è un tal fanatismo patriotico (che, lo ripeto, per fortuna o per disgrazia non so, va restringendosi sempre più nel breve cerchio dei superstiti dell'età eroica), che il Carducci vuol riprendere e rimettere oggigiorno su l'altare, come cosa sacra e immortale! È quel retorico e falso pregiudizio nazionale, che sembra al nostro poeta la nota più alta, più sentita, più scotente per rigenerar gli spiriti fiacchi della nostra gioventù! È con simile idolatria (che una volta poteva pur essere un culto rispettabile), ch'egli pretende d'in-

fondere il soffio di poesia civile alle sue ultime creazioni!

Oh (con buona pace dei nostri veterani e dei reduci e dei retori!) si chiede oggidì a un poeta civile ben altro che delle belle memorie e degli squarci declamatorî su le tombe dei trapassati!

Un poeta schiettamente *moderno,* che voglia degnamente parlare all'Italia rinnovata, deve — dall'alto — figgere gli sguardi aquilini nell' avvenire, e dire alle genti: « Questa è la via; seguitela, » o anche soltanto: « Questo è il bel sogno; sognate! » Non deve, no, brontolare, come fa il Carducci, da vecchio bisbetico, nelle sue odi: « Quelli eran bei tempi: potessero tornare ancora! »

Ciò è volgare ed è meschino. Non ci voleva certo un grande poeta per escogitarlo e per servircelo caldo in metri saffici, o alcaici, o archilochei!!

Ogni tavolino da caffè conosce la rancida antifona, per averla sentita ripeter le mille volte! E conosce anche i rimpianti e le ire e le rampogne, che l'accompagnano immancabilmente, contro la presente gioventù e la sua tepidezza per le memorie gloriose!

Valeva proprio la pena che un grande poeta rincarasse la dose, e esagerasse quelle ire e quelle rampogne fino al furore pazzesco? Eppure, sentitelo: è il grande poeta che sta parlando del supplizio di Pietro Calvi, nel *Cadore:*

O a chi d'Italia nato mai caggia dal core il tuo nome
frutti il talamo adultero
tal che il *ributti a calci* da i lari aviti nel fango
vecchio querulo ignobile!

e a chi la patria nega, nel cuor, nel cervello, nel sangue
sozza una forma *brulichi*
di suicidio, e *da la* bocca laida bestemmiatrice
un rospo verde *palpiti!*

Eterni Dei, ma che roba è questa? Che razza d'invettiva astrusa, complicata, iperbolica, grottesca fino al ridicolo! I popolani di Genova ne ànno forse di più lunghe e di più saporite, ma non certo di più arzigogolate, di più attorte e di più fantasticamente infernali!

Ò detto che è ridicola, e non attenuo il crudo significato del vocabolo, per quanto si tratti del grande Carducci! Io, leggendola, involontariamente ò pensato al numero stragrande di « talami adulteri, » che infestano l'Italia, e ò riso di gran cuore all'idea che il povero Pietro Calvi deve godere di una ben meschina popolarità presso i nostri buoni padri di famiglia!

Eppure vi fu un certo Ugo Brilli, persona senza dubbio rispettabile perchè sconosciuta nel mondo dell'arte, che su *Il Torneo* di Roma, citando le due strofe incriminate, venne sorpreso da un entusiasmo irresistibile e osò d'esclamare: « Non è più feroce l'odio di Riccardo III nella poesia di (*sic*) Shakespeare, non è più maledetto (?) l'odio del Cenci nella poesia dello Shelley! » Capperi! Ma già, *de gustibus non est disputandum.*

E pur troppo quel mio riverito e ignoto signore à un po' di ragione anche lui! Lasciamo in pace, per generosità, « l'odio feroce di Riccardo III nella poesia *di* Shakespeare »; ma, poichè egli parla d'odî « maledetti », è verissimo che non v'à odio al mondo, quello del Cenci compreso, che sia più male detto di questo del nostro grande poeta!

*
* *

Tale è l'ultima mèsse lirica di Giosuè Carducci: un anacronismo, un deplorabile anacronismo, che avrebbe potuto esser della *poesia civile* cinquant'anni fa, ma che oggidì riducesi a un mero sfogo solitario e retrogrado senza eco e senza consentimento nel publico.

L'Italia schiava à avuto già i suoi poeti, nell'Alfieri, nel Niccolini, nel Berchet, nell'Aleardi e nel Mameli; l'Italia libera dimanda ora nuovi entusiasmi e diversi ideali ai poeti succeduti a quelli. Arrestarsi in un'idea è condannevole e esiziale in qualunque ramo dell'attività umana; sopra tutto poi nella poesia.

Il Carducci, in questi saggi di pretesa lirica civile, s'è dimostrato impotente non che a precorrere, anzi a seguire la rapida corsa verso l'avvenire del pensiero contemporaneo. Il poeta delle prime odi barbare non aveva la necessità impellente di confessare questa sua impotenza e questa sua miopía sentimentale, intiepidendo l'ammirazione,

che tutta Italia gli professava; ma, pur troppo, l'illusione è sempre e per tutti la guida più assidua de' nostri passi.

Egli si è lasciato illuder dalla sua fama. E à creduto di parlare altamente e degnamente alla generazione presente.

In vece la sua voce fu così bassa e così cavernosa, che parve ai giovini uscisse da un sepolcro!....

VI.

Fra le ultime quattro odi publicate da Giosuè Carducci, la prima — il *Piemonte* — è senza dubbio la migliore. Ed è la migliore, perché è in essa dove appajon minori e più abilmente larvati i sintomi della decadenza.

Il poeta attinse l'inspirazione per il *Piemonte* da un soggiorno prolungato in questa gloriosa regione subalpina. Lo spettacolo delle sue terre ubertose e leggiadre (che furon già il teatro di sanguinosi e tragici eventi), gli rievocò d'innanzi, quasi simbolo della crise tremenda attraversata dall'Italia nei primordî della sua rivoluzione, la figura pallida e immensamente triste di Carlo Alberto, di questo lacrimevol sovrano sul quale a vicenda tante promesse e tante benedizioni, tante sciagure e tante maledizioni eransi concentrate.

Eran le dolci memorie della sua adolescenza,

che si sposavano con questa lugubre visione; era l'io del poeta, che riviveva la balda età degli entusiasmi, risuscitando nella sua poesia l'ombra del Re Dubitoso! Ed egli cantò con un singolar trasporto lirico, dopo non più sentito, le terre memori del Piemonte e il « re de' suoi verd'anni » ; e trovò ancora alcuni accenti dell'antica passione e alcuni voli della giovine e bollente fantasia, che ingemmarono e adornarono il nuovo parto del suo ingegno, già un poco usato e stanco!

Le tracce di questa stanchezza si trovano anche nel *Piemonte*, — basta ricercarli. Ma vi si presentano più spontanei i pregî e le bellezze. Ond'è che quest'ode, insieme con alcune poche altre già citate delle *Terze odi barbare*, può ancora ritenersi un'opera ammirevole e degna del primo poeta vivente d'Italia.

Come appare dall'ordine, con cui si presentò alla mente del Carducci la figura del carme, il *Piemonte* si divide in due parti: una descrittiva ed una fantastica. Nella prima, egli passa in rassegna le terre piemontesi e ne ricorda un qualunque tratto caratteristico, geografico storico o etnologico che sia. Nella seconda, mette in scena la figura di Carlo Alberto e le vicende salienti della sua vita; e conclude fantasticamente, fingendo un volo di spiriti gloriosi, che salendo rechino al cielo l'anima del re appena spirato, invocando per essa la clemenza e per la libertà d'Italia il soccorso divino.

La prima parte è quella nella quale l'*ultimo* Car-

ducci, in modo più palese, *si tradisce.* In essa la erudizione soffoca e distrugge pressochè ogni traccia di poesia. Dopo le prime due strofi, bellissime, in cui è dipinto un quadro sentito e colorito delle solitudini montuose del Piemonte, — il poeta imprende, come già ò accennato, quella rassegna arida e regolare di città, descrivendone la posizione, o rammentandone un monumento, un fatto storico, un qualunque cittadino memorabile. Che imagine e che commozione e che interesse può avere il lettore, sentendo nominare una dopo l'altra « Ivrea la bella dalle rosse torri », o « Cuneo possente e paziente », o « Asti repubblicana, che donava al Piemonte il novo carme d'Alfieri », o Aosta, o Biella, o Mondovì, o Torino?

Tutto ciò è vero, ed è anche esatto; ma è inutile, ozioso e forzato in un'ode, la quale deve celebrare il Piemonte. Ammesso questo bel sistema, i novissimi vati, che canteranno l'Italia intera, dovràn forse enumerare e illustrare tutte le cento città della penisola? Misericordia! In tal caso i volumi di versi potranno nella migliore ipotesi sostituire, con un certo successo per il prezzo, le notissime guide del Baedeker!

Ma l'arte, — l'arte (lo ripeto) non ci avrà nulla a che vedere.

Fortunatamente, la seconda parte compensa anche le deficienze della prima. Dal punto, in cui tra il grido commovente d' — Italia! Italia! — compare alla fantasia del poeta la figura di Carlo Alberto,

ed egli ne rammemora i tempi felici e le vicende fortunose e la morte tristissima, — l'ode si sviluppa con una spontaneità maravigliosa, con un vigore irresistibile, fino alla chiusa.

L'annunzio della resa di Peschiera nel tramonto festoso; la mestizia desolata dell'esilio e della fine del re nella pace e tra il verde della Villa di Quinta, — son due quadri, che si contrappongono, d'una inimitabile bellezza! E che onda lirica sincera scorre e dilaga per queste strofi così ammirevoli anche come forma!

È il vecchio leone, che manda ancora un ruggito possente e dà un balzo incredibile.

L'ultimo.

*
* *

La *Bicocca di San Giacomo,* venuta un anno dopo del *Piemonte* non è più l'opera d'un artista senziente e geniale; è l'opera d'un artefice *volente* ed esausto. Di pensiero non v'à quasi traccia; le imagini sono fredde, academiche, sforzate; la *materia prima* storica non vi si trasforma più in tessuto poetico, — vi riappare greggia e arida, disposta a fatica nelle strettezze del metro barbarico; vi è perduto infine ogni senso di misura, d'euritmia, d'unità di concezione.

L'intera ode prende le mosse dalla visione della Bicocca di San Giacomo, — ma avrebbe potuto

prenderle indifferentemente da una qualunque altra località illustrata da un episodio patriotico; e di poi non offre altro più che una lunga narrazione di avvenimenti più o meno noti, irta di nomi, di perifrasi, d'allusioni, di similitudini, d'esclamazioni, d'invocazioni, — un vero gineprajo retorico nel quale è bravo chi ci si raccapezza. Si direbbe un séguito d'indovinelli storici, costrutto per far passare una serata interessante a un enigmofilo!

Narrataci la favola d'Aleramo, il capostipite dei marchesi di Monferrato, il Carducci con una disinvoltura stupenda ci conduce tranquillamente a spasso a traverso il medio-evo e l'evo moderno, facendoci luccicare d'innanzi agli occhi lance d'ogni forma e d'ogni colore, croci d'ogni metallo ed aquile di non so quante specie, quasi per renderci la passeggiata meno stucchevole. Noi lo seguiamo docili e pazienti, sperando ch'egli ci spieghi alfine perché si diletti a trascinarci così in quel viaggio secolare, del quale non comprendiam l'utilità e lo scopo; ma le strofi si succedono alle strofi e la cosa rimane sempre per noi oscura e inquietante. Alla fine, quando vediamo comparire in coda anche Carlo Alberto, Vittorio Emanuele e Umberto I, cominciamo a perder la pazienza, e a dimandargli: « Ehi, dico, galantuomo, a che giuoco giuochiamo? »

Ed è allora che il poeta si rivolge senza scomporsi all'ultimo suo personaggio e poi a noi, suoi umili compatrioti, e si mette a urlare:

Noi non vogliamo, o Re, predar le belle
Rive straniere e spingere vagante
L'aquila nostra a gli ampi voli avvezza:
Ma, se la guerra

L'Alpe minacci e su' due mari tuoni,
Alto, o fratelli, i cuori! alto le insegne
E le memorie! avanti, avanti, o Italia
Nuova ed antica!

Quindi, senz'altro, egli ci pianta, con poco rispetto, in asso!... Ebbene? Che vuol dir ciò? Perchè? L'ode per il 20 Settembre 1891 bisognava che fosse fatta; e lo fu. Che cercate di più, o popoli d'Italia, dal vostro « poeta civile? »

*
* *

La Guerra, della quale apprezzo e lodo la sincerità e l'ardimento degli intenti, non è dal lato artistico superiore alla *Bicocca di San Giacomo.* O ben poco.

Il Carducci con quest'ode voleva dimostrare che la guerra è una necessità sociale, — che dai tempi più rimoti ad oggigiorno, essa à sempre commosso il mondo, apportandovi piuttosto il progresso della razza umana che non la reazione. La cosa è troppo vera, perchè la si potesse dimenticare; ma nei nostri tempi si son messe in dubbio tante cose vere, che anche questa meritava forse d'essere riaffermata.

Il sistema, scelto dal nostro poeta per dimostrare il suo pensiero, non era però il più adatto alla forma poetica. Sarebbe stato compatibile in

prosa; anzi in una polemica viva avrebbe risposto perfettamente alle esigenze della discussione. La testimonianza storica è un eccellente argomento in quelle questioni, che si riferiscono alla condotta degli uomini consociati.

La poesia però non è la storia; o meglio non è la filosofia della storia. Essa à scopi ben diversi, — ed à mezzi diversissimi per raggiungerli. Ammettere come materia poetica la pura verità storica — non è un partito migliore di quello d'ammettervi anche le ricerche statistiche o la dialettica algebrica. La storia, se può dare un prezioso contributo alla poesia (e il Carducci è stato uno dei sommi nell'approfittarne), deve però trasformarsi e atteggiarsi così nell'elaborazione artistica da apparirvi quasi irriconoscibile. Se sotto la trama del verso, si scopre nuda l'arida verità dei fatti, ogni incanto estetico dilegua e si spegne.

Nelle prime *Odi barbare,* il Carducci non aveva fatto economia di citazioni storiche; ma con che arte ve le aveva introdotte! Chi non ricorda ad esempio quei fantasmi luminosi, ch'egli evocava ne l'ode *Su l'Adda?* Là l'aquila di Pompeo, quella de « l'ispido sir di Soavia e del pallido Córso » parevan scintillare al sole su la placida onda del fiume, per non si sapeva qual miracolosa meteora dell'aria; — nelle ultime odi in vece, le scimitarre azzurre dei Mussulmani, come il Bonaparte su le Piramidi, non son più che delle affermazioni verbali senza vita e senza efficacia alcuna sul nostro sentimento.

La Guerra è per tal modo un componimento freddo e sopra tutto piatto. Dico di più; è un componimento, che non à nulla da perdere in una traduzione in prosa, — tutto da guadagnare. E la prova migliore è questa.

A un certo signor De Liberi, credo di Genova, venne un bel giorno l'idea luminosa di fare un riscontro all'ode carducciana, seguendone il sistema e accettandone il metro, con un'ode dal titolo *La Pace*. Chiunque avesse avuto una consimile idea al tempo delle prime *Odi barbare*, si sarebbe senza dubbio coperto di ridicolo e d'ignominia nello sciagurato e inane tentativo. Il signor De Liberi, no. Egli à scritto il suo bravo carme, con certa solennità di concetti e certa castigatezza di forma, che eran forse degne di causa migliore, ma che in ogni modo sostenevan validamente il confronto con la poesia del Carducci.

Il fatto è sintomatico; ed è molto grave. Quando a un qualunque grafomane sia dato d'impossessarsi delle attitudini d'uno scrittore a tal segno, che quasi non si distingua più l'opera dell'uno da quella dell'altro, vuol dire che lo scrittore medesimo manca assolutamente d'ingegno creatore e di personalità, o almeno che à miserevolmente perduto e l'uno e l'altra. Non vi è abilità per quanto grande d'imitatore che riesca non dico ad uguagliare, ma solo a pallidamente avvicinare l'opera spontanea d'un artista.

Il De Liberi, prima con la *Liguria* dopo con *La*

Pace, à reso il peggior servizio, che un imitatore poteva rendere al Carducci: quello di persuadere il publico e un po' anche la critica, benchè questa soffra dell' inguaribile idolatria dei nomi, che poesie, come le ultime sue, si posson costrurre con la pazienza con l'erudizione e con un dato metodo, senza bisogno d'aver del genio.

Io credo che il grande poeta non gli sarà stato molto grato del servizio.

*
* *

Superiore a *La Guerra* e alla *Bicocca di San Giacomo* è fortunatamente l'ode publicata nel settembre di quest'ultimo anno — il *Cadore*.

Almeno con quest'ode il Carducci rinnega la sua novissima maniera, ripresentandoci un componimento organico, omogeneo, indivisibile, com'erano i suoi migliori. *La Guerra* e la *Bicocca di San Giacomo* non sembran realmente che aggregazioni fittizie e non necessarie d'idee e di fatti, insinuati insieme uno nell'altro, a similitudine degli articoli d'una tènia; i quali, se pure apparentemente costituiscono un organismo unico, non sono in vero che una riunione di molti organismi indipendenti e divisibili.

Il Carducci vedendo su una piazza di Pieve del Cadore il monumento di Tiziano di fronte a un medaglione raffigurante Pietro Calvi, volle con la sua ode richiamare l'ammirazion degli Italiani al martire della patria e agli ideali patriotici, di pre-

ferenza che al sommo artista e agli ozî eletti dell'arte. Non ora: più tardi gli spiriti giovini potràn rivolgere gli sguardi alle serene lontananze del Bello, addormentarsi nella contemplazione estetica.

> Quando su l'Alpi risalga Mario
> e guardi al doppio mare Duilio
> placato, verremo, o Cadore,
> l'anima a chiederti del Vecellio.
>
> Nel Campidoglio di spoglie fulgido,
> nel Campidoglio di leggi splendido
> ei pinga il trionfo d'Italia,
> assunta novella tra le genti.

La sensazione inspiratrice e la commozion lirica, come il lettore ben s'avvede, son chiare e tutt'altro che volgari. Da una semplice vicinanza di due marmi, che ricordan due nomi cari per diversa fama all'Italia, il poeta trae la concezione del suo componimento; e senza sforzo di volontà, seguendo l'impulso spontaneo della sua imaginazione e del suo sentimento, lo sviluppa e lo conclude con un logico e conseguente avvertimento civile.

Ò già prima discusso l'opportunità e il valore di questi avvertimenti civili del Carducci; non è il caso di ripetere ora il già detto. Basta notare, per attenuante, che nel *Cadore* quell'ideale patriotico, onde s'impronta l'ultima barbarie, discende senza sforzo e lucidamente dalla prima sensazione inspiratrice. È già qualche cosa che merita un apprezzamento benevolo del critico.

L'ode però, — a parte questi pregi d'unità, di

conseguenza e di chiarezza, che mi sono affrettato a rivelare — si può a pena dire artisticamente mediocre. Le sue imagini migliori si trovan già qua e là, pressochè identiche, nelle precedenti odi del Carducci: sono i soliti fantasmi, che aleggian per il cielo sereno; gli eterni morti, che sentono e fremono e gridano e si sollevano; i perpetui tramonti tinti di rosa; le indispensabili personificazioni storiche *ad usum Delphini.* Di quel poco di nuovo, che c'è, come « il talamo adultero » e il « rospo verde », (« *ein rothes Mäuschen* » del Göthe!!) e i « calci » rispettivi, è carità non far parola.

L'intonazione enfatica, tronfia, violenta di tutto il carme rasenta in fine il grottesco. Il patriotismo guerriero del Carducci invecchiato è divenuto in quest'ode una monomania furiosa: un séguito di urli e d'invettive, di maledizioni e d'entusiasmi assolutamente folli. Ma, che diavolo! A sentir lui, bisognerebbe brandire immediatamente le armi e correre tutti senz'indugio verso l'Alpi, come altrettanti lupi assetati di sangue e affamati di terre irredente. « Lèvati, finì la gazzarra; lèvati, il marzio gallo canta » — strepita il poeta fuori di sè.

Càspita!.... Ma dove canta questo benedetto gallo, che noi non riusciamo con tutta la buona volontà a sentirlo? Ce lo dica, per l'amor di Dio, e ci liberi da un atroce sospetto, perchè: caso mai egli non fosse per avventura allucinato, noi poveretti saremmo sordi, — e come sordi!....

Fortunatamente si spera e ci si augura, per la tranquillità universale, che sia lui l'allucinato.

VII.

Passati così in rapidissima rivista, sommariamente, gli ultimi quattro lavori del Carducci, possiamo ora considerare e giudicar nel loro complesso i caratteri e gli intenti di tutta la sua Barbarie, — di questo importantissimo fra i monumenti letterari d'Italia nell'ultima metà del nostro secolo.

La poesia nel nostro paese, dopo i tristissimi canti di Giacomo Leopardi e dopo gli inni rugiadosi d'Alessandro Manzoni, non avea più avuto nessuno intenso e duraturo successo. Il Prati e l'Aleardi avevan versato un fiume di lacrime retoriche, s'eran conquistata un'invidiabile popolarità a furia di romanticherie e di lamentazioni; poi erano scomparsi nel mondo delle ombre, trascinandosi dietro i loro versi e il loro nome. La lirica patriotica, dopo aver corrisposto degnamente alla sua missione di aizza-popolo, erasi rifugiata negli scaffali e nelle memorie dei moribondi. Ultimamente in fine, il gran clamore sollevato da quella schiera di poeti e poetini e poetastri, che s'eran dati a riempir l'Italia delle loro storie dei loro amoretti dei loro doloruzzi e delle loro sudicerie, prendendo l'imbeccata dai lirici contemporanei di Francia e di Germania, s'era venuto man mano indebolendo, —

ed oggi, grazie a Dio, non se ne sente quasi più a parlare.

Le poesie bizzarre e svenevoli d'Emilio Praga e del Tarchetti, — derivate dal Musset, dal Baudelaire, e in parte da Enrico Heine; — quelle strambe ed attorte d'Arrigo Boito, — prodotto ibrido e artisticamente mostruoso di romanticismo e di realismo, inspirato dal Göthe; — quelle graziose e lascivette dello Stecchetti, — filiazione felice della maniera del Praga; — e quelle melodiche e inconsistenti d'Enrico Panzacchi, rappresentarono la più eletta .fioritura dell'ultima primavera poetica in Italia. Brevissima e poco feconda primavera! Fu in mezzo a tal produzione di minuterie da salotto, se non da.... gabinetto riservato, che apparver le odi barbare del Carducci; e fu per vero una provvida apparizione. Già innanzi egli aveva saputo infondere nelle sue rime concetti più nobili e più sostanziali, che non fosser nella lirica contemporanea; ma fu con le odi barbare ch'egli offerse il saggio più insigne della sua grande individualità poetica, richiamando severamente la lirica italiana alla sua austera e aristocratica tradizione.

Il Carducci così, tentava di proseguire il rinnovamento letterario, iniziatosi nello scorso secolo, dopo il Metastasio, — quel rinnovamento, che prima le cure patriottiche e poi l'incomposto entusiasmo per la merce forestiera avevano interrotto. Il Parini, l'Alfieri, il Foscolo, il Manzoni e il Leopardi segnavan la via retta della nuova letteratura, che

la grandiosa rivoluzione scoppiata nelle conscienze su la fine del XVII secolo aveva inspirata. E su tal via s'incamminò solo, tra la leggerezza piacevole e arguta de' suoi contemporanei, Giosuè Carducci.

Dopo quegli aurei esempî, che rammentaron la grande arte di Dante e del Petrarca, la POESIA ITALIANA non poteva più essere una semplice descrizione d'un sentimento subjettivo, o un mero gioco di frasi eleganti e sonore, o un trastullo inutile d'imaginazione; — si richiedeva al POETA ITALIANO la forza e l'equilibrio del pensiero, la vastità della concezione, la profondità della coltura, la nobiltà e la severità dell'imagine. Ebbene, il Carducci con le odi barbare corrispose, in buona parte, alle gravissime richieste della nostra tradizion poetica.

*
* *

La nuova letteratura, come dice il De Sanctis, s'era annunziata con la soppressione della rima e delle strofe. Era una reazione alla cadenza, alla sonorità, alla cantilena, — divenute col Metastasio e con l'Arcadia l'essenza della forma lirica — che aveva rimesso in auge il verso sciolto, prima per opera di Giuseppe Parini e poi massimamente d'Ugo Foscolo, ne *I Sepolcri* e ne *Le Grazie.* La riforma era assai più importante, che non potesse per avventura sembrare a un profano delle evolu-

zioni letterarie: il Carme foscoliano preludeva, con la nudità scultorea del suo pensiero, liberato da ogni lenocinio musicale, all'arte densa e filosofica del nostro secolo.

Le odi barbare ebbero la medesima ragion d'essere del Carme del Foscolo. Furono la reazione contro la rinnovata musicalità e futilità dell'ultima lirica italiana; la protesta superba contro l'apostasia artistica, che i poeti contemporanei professavano, dandosi ad imitare leggermente le lettere forestiere piuttosto che a studiar le nostrali.

Il Carducci preannunciò il suo concetto, nel « Preludio » alle sue prime odi barbare. Egli disse in questo « Preludio » di sdegnare « l' usata poesia, concedentesi troppo facile al VOLGO »; disse di voler tentare la strofa vigile, balzante, repugnante, che con nuove combinazioni e nuovi suoni, rispondesse a quell'ideale schiettamente aristocratico e prettamente italico, che fremeva nel suo intelletto.

Già nel secolo XVI incominciarono i tentativi di poesia classica; in Italia per opera di Claudio Tolomei, del Renieri da Colle e d'altri; in Francia per opera del Baïf, dello Jodelle, d'Agrippa d'Aubigné e prima ancora del Mousset; in Inghilterra per opera di Ricard Stanihurst, d'Abraham Fleming, del Sidney, del Webbe; né fu esente da essi la Germania. Tutti quei tentativi però, volendo seguire rigorosamente le regole della poesia quantitativa, andaron miseramente falliti.

Nel XVIII secolo, rinacque nei poeti e nei

critici di Francia, d'Inghilterra e di Germania la speranza di poter applicare la prosodia classica alle lingue moderne. Alcuni dei saggi sortirono allora finalmente un esito più che sodisfacente. L'*Evangeline* del Longfellow, i *Lost tales of Miletus* del Bulwer, l'*Hermann und Dorothea* del Göthe, la *Messiade* del Klopstock rimangon preziosi monumenti dell'eccellente riuscita di quel tentativo: eccellente riuscita, onde va ritrovato tutto il segreto nell'abbandono assoluto della quantità a favore dell'accento nel verso; nell'assunzione della fonica musicalità dei metri classici in luogo della loro misura tecnica.

Sembrerebbe adunque che il Carducci abbia preso gli esemplari della sua Barbarie al di là dell'Alpi; che anch'egli come i suoi contemporanei, piuttosto che alle sane fonti nazionali, abbia voluto libare alle sorgenti dell'arte forestiera, — e il nome di « barbare » dato alle sue odi lo farebbe sospettare.

Ma, se, considerati questi precedenti, è verisimile ch'egli non abbia avuto l'idea originale d'una tale applicazion della prosodia classica alla nostra lingua (anche il Chiabrera e il Tommaseo prima di lui l'avean tentato), è pur vero che questa benedetta prosodia classica è quella medesima de' nostri padri Latini; onde l'averla ripresa tra noi fu come il richiamo in patria d'un esule, che l'ostracismo popolare avea forse ingiustamente dall'Italia bandito. Si noti ancora che certo il Carducci non potea per ciò sorprendere un momento più propizio: il Man-

zoni — dopo il Monti, — il Berchet, il Prati e anche ultimamente il Praga, il Boito, lo Stecchetti, il Panzacchi, coi loro indegni seguaci, avean ridato al verso italiano quella cadenza e quella cantilena, ch'erano state l'ignobile delizia dei tempi arcadici. L'ode barbara in vece, — severa nella sua linea, dura e sostenuta nella sua musicalità, — se pure agli orecchi facili, abituati a quei ritornelli rimati, parve non altro che una prosa sgradita e manierata, fu salutata dalle persone colte, gentili, dotate di senso estetico come una dolce e cara rivelazione d'arte.

*
* *

La decadenza dell'ode barbara non è, in sostanza, che l'esagerazione e l'abuso di que' principî e di que' procedimenti, che il Carducci aveva adoperati per tentare la sua nuova forma di lirica. Finchè essi furon posti al servizio d'una mente ricca di fantasia poetica, corrisposero degnamente agli intenti nobilissimi, che il Carducci si prefiggeva; quando poi la mente incominciò a perder vigore e fecondità e si vide costretta ad assumerli come elementi essenziali ed esclusivi di poesia, essi non poteron più apparire che artificî aridi e meschini, assolutamente inadatti, non che a dar pregio e significato, ma a sostenere e a giustificare il componimento poetico.

Innanzi tutto l'erudizione soffocò la poesia. Ab-

biamo detto che l'ode barbara, continuando l'indirizzo della nuova letteratura italiana, avea ripudiato ogni futilità e ogni svenevolezza; avea voluto essere ed erasi manifestata in realtà come della poesia profondamente pensata, largamente architettata, esuberante di concetti, d'imagini, di dottrina.

Il Manzoni ne' suoi Inni provvidamente aveva escluso il vecchio arsenale poetico della mitologia. Dopo il Manzoni, pur volendo dare un saggio di lirica classica in diretta opposizione alla manzoniana, ben comprese il Carducci che non era più il caso di rimettere in vigore quella fracida e puerile raccolta di favole e di miti, di cui il classicismo aveva usato ed abusato oltre misura. Alla sua fantasia offrivan or mai una nuova e preziosa mèsse poetica altri campi più fertili e ridenti: quelli della filosofia e della storia. E fu in essi ch' egli si compiacque di scegliere i suoi simboli, le sue imagini, le sue visioni.

Dalla storia massimamente il Carducci trasse la inspirazion prediletta e il contributo più copioso. E fu davvero mirabile com'egli sapesse, nei tempi migliori, trasformarne l' arida materia in elegante ed elevato stile poetico. Pur troppo, venuta meno con gli anni la forza di concezione, obligandosi egli d' altra parte a continuar senza tregua la sua via e il suo metodo, egli non seppe più, come prima, utilizzare e trasformare in opera d' arte il rozzo materiale storico, che rigurgitava nel gran magazzeno del suo cervello.

Per tal modo la storia divenne l'elemento sostanziale ed unico degli ultimi componimenti carducciani. E, quel ch'è più grave, un elemento pesante, incompatibile, inetto a prender forma ed effetto di poesia. Questi componimenti posson dirsi poetici solo in quanto appajon faticosamente costrutti con versi *barbari,* e sono oscuramente espressi con parole ricercate, leziose e disposte in ordine insolito. La *Bicocca di San Giacomo* e *La Guerra* segnano il *non plus ultra* del genere.

Svanito il fantasma poetico, anche la forma speciale dell'ode barbara congiurò a rendere la novissima Barbarie supremamente inestetica. Il ritmo semplice del verso volgare e la rima sono ornamenti musicali, che bastan da sè soli tal volta a dare un certo qual profumo di poesia ai componimenti rimati: un concetto, per meschino e triviale che sia, può trovar nell'onda facile del verso comune e nell' alterna consonanza della rima una veste seducente e lusinghevole. L'ode barbara in vece — coi suoi ritmi composti, complicati e dissonanti — mal si presta a coprire di leggiadri orpelli la povertà o la volgarità dell'idea; come e forse più del verso sciolto, à bisogno per acquistar virtù, efficacia di poesia, di una materia oltre ogni dire preziosa e significativa. Il fatto più strano della decadenza carducciana è che al crollo delle facoltà creatrici d'Enotrio Romano corrispose anche una diminuzione sensibilissima delle sue facoltà puramente artistiche. Non solo il gran poeta nelle ultime odi scomparve, ma

altresì scemò di valore il finissimo artista. La forma si corruppe, perdette chiarezza, rapidità, precisione; il verso uscì duro, stentato, senza vigore e senza delicatezza; l'artificio retorico, prima ammirevolmente dissimulato, si manifestò in tutta la sua urtante nudità. È un diluvio di perorazioni, di esclamazioni, d'apostrofi, di « oh! », di « ah! » da togliere il respiro; e (gravissima pecca) ad ogni pie' sospinto il poeta, per tirare innanzi il pesante fardello, si vede costretto, quando meno è opportuno, a sporgere il capo tra i suoi versi, e a farsi interprete con assai poca abilità e modestia tra il publico e la sua visione!

Confrontate soltanto, a cagion d'esempio, alcuni tocchi di paesaggio, che ingemman qua e là le prime e le seconde odi, al quadro fotografico, che il Carducci fa del Cadore; e avrete un'idea sintetica della distanza infinita, che separa come artista l'antico dall'ultimo Carducci!

*
* *

Ò rilevato un po' innanzi l'analogia che passava tra le origini del Carme foscoliano e dell'Ode barbara. Una consimile analogia parmi anche di trovare nella decadenza dei due diversi generi poetici. Di fatti le loro sorti furon pressochè identiche: essi toccaron l'apogeo nelle prime manifestazioni e in séguito andaron man mano perdendo inspirazione e spontaneità.

Le Grazie, l'ultimo carme del Foscolo à i medesimi caratteri dell'ultima Barbarie del Carducci, con una sola differenza a favore del Foscolo: che egli seppe in esso conservarsi, se non il poeta grandissimo de *I Sepolcri*, l'artista raffinato e sapiente, ch'erasi sempre dimostrato.

Come le novissime odi barbare, *Le Grazie* son la protesta sdegnosa e il grido desolato d'un poeta, che i tempi vertiginosi àn precorso. Il Foscolo, — sopraffatto dal nuovo secolo, e scoraggito di non potere tener dietro al pensiero della sorgente gioventù, — s'era rifugiato nell'antichità pagana, invocandone la classica mitologia e la fredda Bellezza formale; il Carducci, — venuto alla fine del suo secolo, incapace d'orizzontarsi nel tramestìo d'idee, di sentimenti, di volontà, che preparano il secolo venturo, — à preferito risalire il corso degli anni e attaccarsi disperatamente a' suoi entusiasmi giovenili, come ad un'àncora di salvezza. Sentimenti identici, adunque; e risultato simile: esagerazione di quei sentimenti in essi, nessuna corrispondenza simpatica nel publico.

Giudicata a una tale stregua, l'ultima Barbarie à una grande giustificazion morale, ch'io son ben lieto d'affermare chiudendo questo rapidissimo studio su Giosuè Carducci: essa è la manifestazion sincera e pietosa d'un'anima appassionata, solitaria e incompresa.

Noi giovini, se anche rimaniamo freddi per essa d'ogni ammirazione estetica e d'ogni consentimento

d'idea, non possiamo a meno (sotto questo punto di vista tutto personale) di riconoscervi l'illustrazion più simpatica e più nobile del Carducci, come uomo.

Ma a un solo patto: che non ci si parli d'arte grande, sol perchè porta la firma d'un fortissimo ingegno, e sopratutto che non ci si voglia gabellare questa Barbarie per della poesia civile, quando non ne à nè gli intenti nè i meriti.

TRE GRAZIE

Le poetesse. — Elda Gianelli e il suo pessimismo. — La favola del re Travicello. — Annie Vivanti e la *Weltlitteratur*. — Una poetessa dell'Avvenire: Ada Negri. — Gli stati d'anima della gioventù presente a traverso le liriche delle tre poetesse.

Tra le forme poetiche, la lirica è l'unica forse che abbia potuto — almeno tra noi — resistere alla marea filosofica e scientifica, che sconvolse il secolo XIX. Le conscienze, in questi ultimi cinquant'anni, furon saturate di cognizioni e di teorie: ma il sentimento umano seppe fortunatamente resistere, seppe affrontare ed uscir quasi illeso dalla prova pericolosa, alla quale il pensier nòvo lo avea messo. La lirica, interprete fedele di questo sentimento, continuò imperterrita a risonare, simile a un canto squisitamente acuto tra il fragore immenso e assordante della centuplicata attività sociale.

Tra i cultori più fortunati in Italia di questa simpatica forma letteraria, devonsi annoverare parecchie donne: escluse dall'assorbente movimento civile, preparate ed educate da studî, che prima

eran loro negati, — esse trovarono nell'arte la più dolce compagna degli ozî, il più gradito conforto nei dolori, e insieme il mezzo più efficace per comunicare le loro aspirazioni e i loro desiderî. Coi romanzi, con le novelle, con le poesie esse non cercarono in fondo che un solo ed unico scopo: quello d'impôrre la feminilità all'attenzion del publico, d'affermare alla società la potenzialità della donna e i suoi diritti, almeno all'Ideale.

Nella lirica, più che nella forma narrativa, questa audace affermazion d'energia e di volontà feminile diede frutti copiosi e pregevoli. Ed è appunto di tre poetesse, che voglio parlare in questo studio: di tre giovinissime poetesse, molto lodate e molto discusse, — due delle quali anche, per lo spiccato vigor passionale della loro lirica e per la eccentricità della loro condizione, acquistarono in Italia fama e popolarità invero straordinarie: Annie Vivanti e Ada Negri.

Incomicio, per seguire l'ordine cronologico, con Elda Gianelli — la meno nota fra le mie tre Grazie — ma non certo la meno interessante.

I.

Chi sia la signorina Gianelli, proprio non so: so che dev'essere Triestina e giovine d'anni, e meglio so che in una dolorosa circostanza mi fu larga di benevole indulgenza, senza conoscermi né

di persona né di nome: è bene ch'io soggiunga, per aprire gli occhi al buon lettore su la mia simpatia alla Gianelli, che in tal circostanza degli asini amici (o meglio degli amici asini) mi favoriron dei calci nel sedere, di cui ò serbato per qualche tempo le lividure. I calci, dei quali parlo, intendiamoci bene, eran puramente.... letterarî!

D'allora in poi più nulla seppi di lei: ma in segno di ricordo ella m'inviò dopo alcun tempo un esemplare de' suoi versi, ch'io (e lo dico schiettamente) lessi poi con tutta comodità e non senza fatica.

Io voglio qui parlare de *I Riflessi,* pubblicati nel 1889 dal Balestra di Trieste: so che di poi altre cose à dato alle stampe la signorina Gianelli, ma.... pare che il mio ricordo da quell'anno si sia totalmente cancellato dalla sua gentile memoria; ed io, disgraziato! ò dovuto rimanere a quella sua prima publicazione.

Ne ò a bastanza per poterne sorprendere le attitudini e le tendenze; e sopra tutto per poterle riconfermare ancora la mia lontana e ignota riconoscenza.

*
* *

La lirica di Elda Gianelli non è lirica d'amore: anzi, dell'amore ella non fa quasi mai parola, sì che pare ostentazione. Il sentimento, che detta le sue poesie, è una vaga malinconia, (che sgrazia-

tamente sa un po' troppo del pessimismo e dello scetticismo alla moda) un'amara insodisfazione, una aspirazione indecisa verso un ideal lontano e irrealizzabile, — qualche cosa di suprasensibile, che però potrebbe benissimo così celare un rimpianto, come drappeggiare dignitosamente un adolescente desiderio d'amore. Ad ogni modo, sia rimpianto o desiderio, essi son ben dissimulati: e io non ò il diritto di penetrare troppo addentro alle intenzioni della gentile autrice.

Questa, inspirata da un tal sentimento, non è né lieta né giovenilmente fiduciosa: ella è già tediata della vita; à l'« occhio malinconico, la povera anima di poeta stanca, cheta e solitaria », quell'anima

> Che a la terra *aveva*, ingenua!
> La sua credula parola
> Vôlta e il suo sorriso candido! (p. 10)

In vano per lei l'aprile ricanta, come

> a l'alme giovani, agli illusi, ai cor fidenti:

« Bello è il mondo e dolce il vivere! » (p. 12); la « solinga anima rimane estranea al dolce fascino » (« Aprile »).

Il suo pensiero gode alla vista dell'ampio mare, e vi si perde come una vela bianca e romita; ma è piacer d'un'ora, chè

> L'alma da lungo a disperar (!) avvezza (p. 43)

sa che

> ogni vaga giornata arriva a sera.

E quando la sera è giunta, e la mite quiescenza del vespero si stende come un gran velo azzurro su le cose, quel sereno riposo stesso è per lei un'ironia, ed ella non si può decidere ad abbandonarvisi, e non può dormire (« Sera »).

Questo suo spirito ribelle al sonno vespertino, diventa ancor più ribelle quando si tratta di prender parte alla maravigliosa rinascenza della natura a maggio. Tutto, dopo lunga rigida inerzia, rinverdisce, risurge, si ridesta ai nòvi tepori primaverili, ma nel suo cuore è il verno perpetuo,

Il verno, immite ai giovanili cuori. (p. 63).

Per i biondi soli di maggio esso è come « una landa isterilita, che non dà filo d'erba » (« Pensiero d'inverno »).

Così ella non teme nè aborre la morte: questa è una liberatrice, forse per questa ella raggiungerà l'ideale di pace, cui l'elezione sua avidamente intende.

Questa terra di lombrici ignudi non è per lei: l'uomo per la nostra poetessa « è un impasto laido, un gaudente brutale, che non à l'animo inteso ad altro che alla soddisfazione de' suoi vizî » (« Grotteschi »). Ella sorride alla morte, forse per togliersi allo spettacolo indegno della corrotta umanità, e la chiama « buona, generosa, mite » (p. 56), e altrove « messaggera del sogno che ricerca, del suo raggio di sole, » (« Lux »), e altrove ancora, squisitamente, « sigillo della pace » (p. 121).

E verso ad essa

Come alla foce un placido fiume,

serena e fatale ella procede: « Innanzi! Innanzi! »

Io vo' come chi nulla invoca o spera
Dal mutare de l'ore;
Con fermo piede, con la fronte altera,
E la protesta in core.

*
* *

Questo non è nuovo, no, — e che cosa mai lo è sotto la decrepita cappa del cielo?

Così come la signorina Gianelli, pensarono e scrissero grandi e piccini: così come lei, pensano e scrivon tutto dì piccini ed infimi. I dolori del mondo (*Weltschmerz*) sono or mai all'ordine del giorno, e non v'è anima modernamente organizzata che non vibri naturalmente, come una corda tesa, in consonanza col penoso accordo della vita presente. Siam nati, per nostra sventura, in uno di quei periodi di transizion sociale, in cui di gran lunga più difficile e astruso riesce l'adattamento dell'individuo all'*ambiente,* che lo avviluppa: e l'arte, riflesso sincero del sentimento dominante, deve per necessità essere improntata a questa grave perplessità dell'epoca.

Elda Gianelli (io non so se ella lo sospetta), deriva direttamente dalle teorie negative d'Arturo Scho-

penhauer: per essa, come per questo grande pensatore, l'ideal della vita sta in un isolamento tranquillo e intellettuale, lungi dalle passioni e dagli uomini. « Quoties inter homines fui, minor homo redii » sentenziò il pessimista tedesco. Ed è forse in conformità alle teorie di lui, ch'ella à colpito d'un così severo ostracismo nella sua lirica l'Amore, quello che lo Schopenhauer stesso disse esser « la forza che spinge più gagliardemente alla sociabilità. » Ma forse (e io glielo auguro di cuore) ella non à letto nè pure un libro dello Schopenhauer.

Francesco Petrarca stesso avea cantato la medesima solfa cinque secoli innanzi in questi versi:

> Cercato ho sempre solitaria vita
> (Le rive il sanno, e le campagne, e i boschi)
> Per fuggir quest'ingegni storti e loschi
> Che la strada dèl cielo hanno smarrita,

senza bisogno d'aspettare per ciò il verbo pessimistico del filosofo tedesco.

Ma la signorina Gianelli, pur non volendo una « lirica nuova, e audace e forte », come la Vivanti, e pur accettando — a differenza della Negri — di rispecchiar ne' suoi versi l'anima del secolo moribondo, sa elevarsi sopra il gregge comune e sa assai bene distinguersi: la sua lirica è leggiadra, è eletta, è nobile, qualche volta anche è concettosa e bella. Cito a caso fra i suoi componimenti: *Anima errante, Grotteschi, Come una vela candida e romita, Vanitas, Pace, Passeggio d'inverno, In chiesa nel dì*

dei morti, Suonatori girovaghi (bellissimo!), *Ad un fiume, Laggiù.* In questi tutti aleggia sempre un elevato sentimento lirico, e spesso anche si presenta una non comune venustà di forma.

Elda Gianelli non deve essere incolta: elle deve aver studiato anche il nostro aureo trecento, del quale cita anzi un leggiadrissimo verso dal Guinicelli e tenta imitare la inimitabile grazia. La molteplicità dei ritmi e delle strofe, che tratta, — se non sempre egregiamente, certo con conscienza — indica pure una conoscenza non superficiale della metrica italiana: ò trovato nei *Riflessi* delle sciolte e leggere ottave e dei sonetti irreprensibili. Dove ella mi sembra assai inferiore a' suoi meriti è nei metri barbari alla Carducci: il pensiero di lei s'atteggia con gran fatica e con poca fortuna in tali metri difficilissimi, e spesso perfino vi si deforma.

Nella *Musa antica,* ci son delle strofe, che quasi non si capiscono.

Del resto il tallone vulnerabile della poetessa triestina, io trovo appunto nella forma, che spessissimo, invece di lumeggiare, oscura l'idea. Io, lettore disattento forse, ma non del tutto idiota, ò dovuto spesso ricorrere ai ricordi ginnasiali dell'analisi grammaticale per raccapezzarmi in certi ginepraî di parole, che a tutta prima parevano accodate così a casaccio.

E questa non è lieve pecca; la lirica dev' esser piana, limpida, chiara, spontanea come dell'acqua sorgiva. La classica bellezza della poesia di Gia-

como Leopardi (e non parlo del Giusti!) consiste in gran parte nella trasparenza maravigliosa delle espressioni verbali, a traverso le quali si penetra in tutta la profondità del concetto poetico. E sono sopra tutto e precisamente tale chiarezza, tale spontaneità e tale verginità d'espressione, quelle qualità, che mi fanno apprezzar maggiormente le liriche della Vivanti e d'Ada Negri.

*
* *

Una signorina, che all'età della Gianelli possiede un grado così distinto d'educazione artistica, e mostra così squisito senso di arte, deve far nascere delle legittime speranze in tutti coloro che non cristallizzan la propria ammirazione nel passato, e non concedono il monopolio delle proprie lodi a chi non ne à più alcun bisogno. *Riflessi* è un buon libro di versi, ma (l'ò già dichiarato *a priori*), à il difetto di farsi legger piano; perchè è un po' monotono e un po' freddino. L'autrice però vale a mio parere assai più dell'opera sua, e questa stessa me n'avverte: il giorno che rinascesse su su dal suo cuore giovine la gioconda e fresca flora dell'amore a un certo sole ornato di due bei baffi biondi (o neri, a scelta della poetessa, io di queste cose non voglio impacciarmi) Elda Gianelli potrebbe darci senza dubbio qualche cosa di più vitale, di più commozionante e di più nuovo.

Per ora, senza illustri prefazioni e senza squilli

d'araldi famosi nel giornalismo letterario, nella simpaticissima umiltà d'un nome gentile e poco noto, Elda Gianelli ci à dato già un libro di lirica che stimiamo aristocraticamente buono; ed io fiero d'aver goduto un tempo la sua approvazione, sono lieto oggi di corrisponderle con una sincera e schietta ammirazione.

II.

Il *Lirica* d'Annie Vivanti, ch'ebbe la rara fortuna d'attirare un'insolita attenzione nel nostro publico appisolato, mi rammenta la favola del re Travicello caduto nella stagnante linfa del pantano, sollevando il crocidamento tedioso di tutti i batraci grossi e piccini, che vi attendevano la Signoria.

Quando uscì il volumetto della Vivanti da alcun tempo in Italia si languiva: il Carducci con le *Terze odi barbare* aveva alcuni sodisfatti, altri delusi, nessuno commosso o sorpreso; il D'Annunzio col suo *Isotteo e la Chimera,* in cui non s'offriva altro alla curiosità del publico che versi già comparsi nel volume a *Isaotta Gottadauro* o su qualche periodico letterario, raccoglieva i soliti omaggi della sua eletta chiesuola di dilettanti (nel significato più letterario della parola) e le solite ingiuste sprezzature degli « abruzzofagi »; il Graf con la terza edizione del *Medusa,* libro troppo tetro e troppo profondo, non riusciva ancora ad ottenere il favore

popolare; e gli altri passavan come ombre chinesi, trastullando i bambini della critica e scomparendo senza far romore.

Una giovinetta strana e nuova doveva venire a commuovere, re Travicello, la melmosa superficie del nostro stagno; ella, riuscita a farsi dar la spinta, per rompere la melma, da Giove, — Carducci, — precipitò nel bel mezzo del pantano, e i più grossi ranocchi, che sonnecchiavano all'imo della penombra verdastra, si posero a gracidar la loro paterna benedizione. Fu la battuta, che diede l'avviso di cominciare il concerto stravagante ai piccoli batraci; in tutti i canti del pantano italico s'intonò l'inno di salute e si fece a gara a chi ne gracidava di più grosse. Vi fu perfino un decrepito ranocchio che n'approfittò per vilipender la memoria d'Enrico Heine, e per protestare contro coloro che avevan nei versi della Vivanti scoperta l'influenza heiniana. Vi fu perfino chi n'abusò, per isfogare un livore da zoppo Vulcano vendicativo contro Giove medesimo.

Il publico, fra tanto, sempre credenzone e irriflessivo, — solleticato anche nella sua passione per la cronaca giornalistica dello scandalo di Spezia, — s'affrettava a comperare il volumetto di versi, e ne esauriva due edizioni, con un tripudio da non dire dei fratelli Treves, in poco più di mezzo anno.

Un libro, che à avuto la fortuna e il successo (non dico ancora se morale o solo materiale) del *Lirica* d'Annie Vivanti, merita quindi, — non fos-

s'altro, per istudiare il momento psichico che attraversò il publico in fatto d'arte, — un esame speciale. E fu perciò che anch'io, piccolo batrace, mi son deciso ad accordarmi col coro e ò cercato di vedere s'era proprio il caso di gridar coi ranocchi di Giuseppe Giusti:

O Giove ha sbagliato;
Oppur ci minchiona.

E dopo una lettura veloce del volume, ò risposto sùbito, schiettamente che Annie Vivanti, con le sue pecche e la sua inesperienza d'arte, era tutt'altro che un semplice re Travicello, (come pretendavan certuni), traente un effimero potere dalla gagliarda spinta di un Giove.

Certo il romore, che s'è fatto intorno a lei, era sproporzionato all'opera sua; certo, che le lodi piovute da ogni cielo, non eran tutta acqua limpida e pura; certo, che nel volume si sarebbe ricercato in vano, da uno spassionato, perché queste liriche avesser fatto quella strada, che altre non poteron fare. Ma pur concedendo alla fortuna e alle circostanze la parte che loro competeva in questo insolito successo, rimase ancora (a sodisfazione di chi serba rispetto ai nomi del Carducci, del Panzacchi, del Giacosa), una certa parte di merito, che nessuno, per quanto severo, poteva alla giovine poetessa conscienziosamente contendere.

*
* *

Il *Lirica*, innanzi tutto, è un volume di versi sincero. In esso, nessuno sforzo d'artifizio, nessuna pretesa d'arte; quasi ogni componimento sembra scaturito naturalmente, per un bisogno istintivo di espansione; e la veste esteriore, d' una semplicità adamitica, non nasconde né magnifica la sincerità dell' emozione, che l'à fatto scaturire.

Tutti, o quasi, i componimenti della Vivanti sono d'amore: ma non si tratta dell'amore astratto e convenzionale, lasciatoci in perpetua eredità dal Petrarca, né dell'amore plastico e faunesco messo di moda oggidì da Gabriele D'Annunzio: quello che inspira le liriche della giovin poetessa è amore ardente, passionato, verace, quasi direi virile. Come ella lo sente agitarsi nel corpo irrequieto, così lo riproduce ne' suoi carmi; e quello ch' ella scrive, deve averlo sentito potentemente innanzi d' esprimerlo. La irresistibil veemenza de' suoi versi ce ne avverte, e lumeggia così il suo carattere, che ne la pone avanti viva e vera, quale deve in realtà essere: lieta e indipendente; appassionata e ingenua; strana e infantile a un tempo. Annie Vivanti, dalle sue liriche, è una giovine donna indocile, volubile, spensierata, libera, dotata d' una forte intelligenza, di poca coltura e d'uno stupendo egoismo, che vive *au jour le jour*, correndo dietro,

come una bambina alle farfalle, alle proprie fantasie
e ai propri affetti.

Questa è la sostanza del libro: sostanza non vasta, nè elevata: ma che esercita un fascino nuovo sul lettore, per la sincerità e la foga, onde viene esposta; e che à il merito, ora mai insolito, di non risentire d'alcuna imitazione *voluta*, nè antica nè, sopra tutto, moderna.

Passando alla considerazion della forma, tutti son concordi, primo il Carducci, nel riconoscere che essa lascia molto a desiderare. Abbondano i versi cattivi, son rare le strofe interamente buone: molte volte la forma poetica degenera in guisa da dissolversi miseramente in prosa stentata e faticosa. In generale poi si nota una spiacevole ineguaglianza di stile e di lingua (ineguaglianza che si nota negli stessi concetti): dopo un verso o una strofa leggiadri e sostenuti, vengono un verso o una strofa slombati e sciatti; a un componimento ben condotto e concettoso, ne segue uno scadente e scipito. Tutto ciò produce una fluttuazion d'impressioni in chi legge, che molte volte, stancando, può far giudicare in modo ingiustamente severo l'opera intera.

Se non che, come bene avverte il Carducci, nella lettera-prefazione, « a lei, la fisonomia dell'imagine, la tempra del colorito, la qualità della frase e l'andamento del verso vengono e spirano col movimento del fantasma e della passione che Le dan la poesia. » E se così è di fatto, come si può fare grande appunto alla Vivanti della sua trascuratezza, quando

questa è a tutto vantaggio della spontaneità e della immediatezza di espressione » del suo pensiero? Che cosa v'è di più affascinante nei versi d'Alfredo de Musset che la dimessa facilità della sua rima? di più riuscito che la trascurata naturalezza della poesia d'Enrico Heine? di più attraente che la ebra scorrettezza della lirica d'Emilio Praga?

Ma, per dare un esempio che offra al lettore una prova di quanto ò asserito fin qui, cito questo componimento tra i molti, parendomi uno dei più caratteristici; esso è intitolato *Sindaco di villaggio:*

Presto verrà l'oblio. —
Io scorderò il color degli occhi tuoi,
Tu il suon della mia voce e il nome mio.

Quando vedrò mandorlo e pesco in fiore,
Un indistinto *sovvenir* di te
Si desterà, cantando, nel mio core.

E nell'anima tua la rimembranza
Incerta, trepidante sorgerà
Come fantasma nella lontananza.

Se risuonare udrai la melodia
Tenera e dolce che cantai per te,
O l'araba fantastica follia

Che ieri a sera impallidir ti fè;
Si desterà cantando nel tuo core
Un indistinto *sovvenir* di me.

Segue ciascuno intanto i suoi destini:
Io torno a battagliar co' sogni miei,
Tu a viver fra le bestie e i contadini.

Io torno lieta al mio vagabondaggio
In cerca di fortuna e cielo bleu, (!)
Co' zingari e gli uccelli di passaggio.

E tu badi all'ingrasso dei terreni,
Al buon mantenimento delle stalle,
A teste vuote e bor ellini pieni.

E tu ritorni ad allevar bestiame,
A far l'amore con le contadine —
Ed io torno a sognar cose divine,

A scriver versi, ed a morir di fame.

Annie Vivanti palpita intera in questa poesia, davvero originale. Ella vi è ritratta con le sue passioni effimere, con la sua gioconda spensieratezza, con la sua mobilità instancabile: ella, niente cristiana, tutta pagana, che tanto mi ricorda le vigorose parole del Chiarini, nella dotta prefazione alle *Odi barbare* del Carducci: « Noi non siamo più cristiani; noi siamo pagani; noi vogliamo vivere e godere la vita, vogliamo obbedire alla natura, esplicando ed esercitando pel nostro bene e diletto, pel bene e diletto altrui, tutto ciò che ella pose in noi di forza e d'operosità e adempiendo per questo modo il fine dell'essere nostro!.... »

*
* *

Se si volesse ora fare uno studio su queste poesie, secondo il concetto del *Weltlitteratur* (e c'è, Dio glielo perdoni, chi l'à fatto!), e ricercarne le fonti, e trovarne i rapporti e la parentela con altri poeti antichi e moderni, nostrani e stranieri — molte e ben gravi cose si potrebbero scrivere. Ma a che?

Annie Vivanti stessa dichiara candidamente di conoscer poco la letteratura tedesca, pochissimo l'inglese, presso che nulla la francese e la italiana, e noi dobbiamo crederle su la parola. Tracce d'Enrico Heine si troverebbero in *Lirica*, ma insignificanti e sopra tutto non degne d'esser rilevate. Alcune poesie ricorderebbero il Praga, altre, lo Stecchetti, altre, la contessa Lara: ma la nostra poetessa non à il bene di conoscere tutta questa brava gente. Nella passione e nella sobrietà d'espressione ci fu chi la raffrontò alla poesia (di cui non ci rimangono sventuratamente che pochi frammenti), dell'antica Saffo: ma con che coraggio disturbare per lei dopo tanti secoli la poetessa di Mitilene? Un componi mento farebbe ancor pensare alla limpida e profonda Musa del Moore; ma quel componimento è solo nel volumetto di versi, e quasi anche vi stona.

Un'analogia che mi sembra di tutte la più importante e che non voglio trascurare, è la stretta parentela tra i versi della Vivanti e la poesia popolaresca, quella che nasce impersonale in mezzo al popolo e che massimamente nella nostra Toscana à dato di così leggiadri fiori.

L'indole degli argomenti, la subjettività assoluta, la persistenza nel tema d'amore, la semplice fluidità dell'espressione, sopra tutto il modo col quale ella inizia alcuno de' suoi carmi, ricordan vivamente quella soavissima collana di perle, che sono i *rispetti* toscani.

Non ti ricordi quando mi dicevi
Che tu m'amavi si sinceramente?
Se stavi un'ora che non mi vedevi,
Cogli occhi mi cercavi fra la gente.

Ora mi vedi e non mi dici addio;
Come tua dama non fossi stat'io;
Ora mi vedi e non mi riconosci,
Come tua dama io stata non fossi!

Questo stornello leggiadrissimo, che ò tolto dalla raccolta di *Canti popolari toscani* di Giuseppe Tigri, passa nei versi della Vivanti così travestito:

Ma non rammenti più, di', non rammenti
Che s'usciva a braccetto per la via,
L'un contro (?) l'altro stretti e sorridenti?

Ma non ricordi che s'andava fuori
Come sposini di provincia? alteri
Di portar per il mondo i nostri amori?

Ma non ricordi come s'esultava
Sfrontati e lieti, quando per la via
Si fermava la gente e ci guardava?

Ma non rammenti più come la sera
Si ritornava a casa frettolosi?
Ed io per te scordava la preghiera.

Ma non rammenti, non rammenti tu
Che s'usciva a braccetto per la via?
Ed ora non ci salutiamo più.

A parte l'indole della poetessa, che dista assai dalla bonarietà e dalla idealità quasi petrarchesca di quei poeti contadini; il subjetto è identico, e identico anche il contrasto tra il passato e il presente nei due componimenti; contrasto però che nel rispetto toscano si risolve in un lamento doloroso

e pur rassegnato, e nei versi della Vivanti in una scrollatina di spalle e nulla più!

Della poesia popolaresca, la lirica della Vivanti à poi, come già dissi, quella irregolarità, quella scompostezza, quella trascuratezza, che le à tirato addosso tutti i fulmini spuntati di tutti i pedanti e di tutti i fegatosi, prolificanti spaventosamente sotto il nostro bel cielo. Il signor Augusto Ferrero chiudeva assai bene il suo articolo sul *Lirica* comparso nella *Gazzetta Letteraria* di Torino, rivolgendosi con queste parole a tal razza di galantuomini: « Voi le rimproverate che la sua non è arte, che la forma conta pure per qualche cosa, che essa imita varî poeti, da lei neppur letti, che canta l'amore con la cinica franchezza di Carmen; ma ella, come Carmen, vi guarda col pallido viso bianco; vi fissa in volto gli occhi struggenti di passione, vi gitta contra il lampo di un sorriso, e (diciamolo pure con il Carducci) vi « rapisce. »

E tutto questo è vero, esattamente vero, con buona pace di tutti i pedanti e di tutti i fegatosi del mondo.

III.

Successo ancor più grande ottenne ultimamente *Fatalità* d'Ada Negri: uno dei più concordi e dei più caldi successi, che un volume di versi abbia mai avuto. Senza bisogno di nessuna raccomandazione

autorevole (il libro era presentato umilmente da una Sofia Bisi-Albini!), esso seppe imporsi d'un tratto al publico ed alla critica. L'edizione (sempre con gran gioja dei fratelli Treves) andò a ruba; e ben tosto, per ogni dove, s'elevaron lodi, inni, incensi al nuovo astro sorgente.

Si parlò di *genio*, di portento, di « prima poetessa d'Italia » ; s'evocaron l'ombre di non so quante cultrici della poesia nostrali e forestiere; s'arrivò nell'entusiasmo fino a salutare in Ada Negri l'interprete predestinata delle presenti calamità sociali, il bardo delle masse oppresse e della grande rivendicazion plebea!...

Fu senza dubbio un eccesso d'entusiasmo; ma quest'eccesso ebbe realmente delle grandi attenuanti e tutte le giustificazioni possibili. Nella lirica della Negri v'era molto di bello e parecchio di nuovo; — ma il bello e il nuovo lo apprezzan pochi nei nostri climi caldi! — Il gràn successo di *Fatalità* va ritrovato nell'indole dei componimenti, per la maggior parte fatti d'idee e d'emozioni comunemente sentite; — nell'ingenuità e nella spontaneità delle aspirazioni sociali, che la Negri professa; nel suo subjettivismo fiero, sdegnoso, commovente; — in fine nella fluida facilità della forma, che non è quasi mai volgare, sempre è incisiva e piacevole.

Come quello di *Lirica* di Annie Vivanti fu un successo di curiosità, questo di *Fatalità* fu invece un successo di simpatia. La poesia della Negri è sopra tutto simpatica: à in sé gli elementi più raf-

finati per conquistarsi la benevolenza dell'artista, e insieme le qualità più comuni per accattivarsi l'attenzione e il plauso della massa dei lettori. Onde — una critica entusiastica da una parte, un publico numeroso e affezionato dall'altra!

È giusto che Ada Negri ne sia superba e lieta; ma, per carità, non si lasci ubbriacare dal successo, — e da un successo come il suo. Ella è giovine ed è intelligentissima; à profuso a larga mano nel suo primo saggio i fiori più squisiti e più vistosi della sua anima e del suo ingegno. Il suo libro non va ritenuto come una promessa, ma come una intera manifestazione artistica: pur troppo gli uomini non vedon altro nelle manifestazioni altrui che delle semplici promesse, sempre. Se lo ricordi, Ada Negri, e rimanga vigile, paziente, incorruttibile tra i fumi degli incensi che s'elevano oggi fino a lei, e anche più tardi allor quando saràn dissipati.

Un'opera d'arte *unica,* basta tal volta a dar nome e considerazione a un artista. Che può dimandare di più un artista *vero* alla sua fortuna?

*
* *

La poesia della Gianelli era la poesia del dolore e della rinuncia; quella della Vivanti, la poesia del piacere e della spensieratezza; quella della Negri è la poesia della pietà e della speranza. La giovine scrittrice, nata in un *ambiente* povero e rejetto, al contatto assiduo della miseria umana, n'à avuto lo

spirito gonfio di compassione, l'idea sovreccitata da una visione fulgida del domani. Nelle sue liriche, la sventura delle maggioranze sociali, l'ingiustizia che colpisce nella nostra società la classe preponderante dei lavoratori, l'indignazione contro le esigue aristocrazie irridenti agli innumeri dolori delle plebi, trovano un'eco subitanea e vigorosa. La poetessa, ancora quasi adolescente, è così suggestionata dal suo sentimento demofilo, che s'atteggia involontariamente a profetessa, a redentrice degli sfruttati; e le sembra che questi tutti abbiano a tendere gli sguardi a lei, come naufraghi alla luce d'un faro.

La generosa illusione della Negri ottiene un bizzarro risultato nella sua poesia: vi esagera l'importanza del suo io, rispetto a quella della sua missione; ma l'esagerazione, lungi dal diminuir l'efficacia dell'impeto lirico, oserei dire che la accresce. Il lettore, trascinato dalla foga di lei, dimentica la personalità minuscola della scrittrice, s'infiamma dell'entusiasmo schietto che vibra in quei versi, e giunge fino a sentire in sé medesimo il riflesso d'una consimile illusione. I mali, dei quali parla Ada Negri, son veri, e sono immensamente pietosi; la sincerità della sua compassione è superiore a qualunque sospetto; la sua grande speranza è uno dei sogni più belli e più dolci, che sian mai nati in ogni anima buona: perchè (pensa il lettore, leggendo) questi mali non debbono avere un medico e un rimedio? e perchè non può esserne medico un poeta e rimedio la pietà?....

Si noti poi che la signorina Negri possiede tutte le doti e si trova nelle circostanze migliori, che occorrano per infondere in chi la legge il sentimento da lei descritto.

In primo luogo, — qualità veramente geniale che le compendia tutte, — il fantasma poetico è sempre ne' suoi versi spontaneo e chiaro; ogni suo concetto, ogni impulso, ogni imagine vi s' atteggia in forma di poesia, e assume *naturalmente* la sua veste speciale, ad un tempo piacevole e persuasiva. Le facoltà estetiche debbon essere in Ada Negri inconscienti, come sono la massima parte delle facoltà congenite; l' idea senza sforzo alcuno prende la forma di carme nel suo cervello, e l'architettura metrica del verso vi si disegna immediatamente con le analoghe parole e le rime, tosto concretata l'idea. Sotto questo aspetto la Negri è improvvisatrice: ma, caso eccezionale, è un' improvvisatrice dotata d' un' intelligenza non comune.

Le circostanze ancora non potrebbero esser più adatte a incatenar la simpatia del publico alla scrittrice: ella è povera, sconosciuta, confinata in un paesello di Lombardia a educare i rozzi figliuoli della terra; in quella solitudine poco intellettuale, trova il tempo e la volontà per dettar dei versi, dove la sua miseria si nobilita, si purifica, appare un superbo martirio dello spirito. E non solo la miseria *sua*. Anche quella di tutti gli sventurati, costretti (come lei) a stentatamente vivere del loro lavoro, trova nella sua interpretazion poetica la nobilitazione,

l'elevatezza fin quasi alla sublimità. La Negri, popolana e idealista, à certo ragione di mettere in così chiara luce, di circonfondere d'un'aureola così viva il torpido sacrificio dei diseredati. Certuni non la posson forse seguire nel suo bel volo lirico, conoscendo bene di che razza d'eroi si componga la presente classe lavoratrice; ma il gran publico — sensibile e facile a commoversi — deve, per natural conseguenza d'affetti, innamorarsi del suo entusiasmo e del suo apostolato; deve approvare, anche nolente, la coraggiosa popolana, che, toltasi alla grigia volgarità della sua classe, seppe gittare una sì forte e onesta protesta contro le ingiustizie sociali.

*
* *

Ella mi disse: « Tu non ridi mai;
Imprecan sempre i versi tuoi mordaci,
Tu il cantico non sai
Ove il gaudio folleggia e vibra al sole
La musica dei baci.

Tu non conosci la canzon febèa
Che ignuda erompe dal pagano *ammanto*
Come un'antica dea,
E in alto vola, nuvole spargendo
Di glicine e d'acanto. »

Ella mi disse ancora: « Ove sei nata,
Poetessa fatal del malaugurio?....
Quale perversa fata
Ti stregò ne la culla?.... »

Così incomincia la lirica « Fin ch'io viva e più in là », nella quale la poetessa intona, per così dire, il suo atto di fede. Ella è nata in un tugurio (« plebe

triste e dannata è la mia famiglia », dice altrove) e le giunge da presso l'eco dei lamenti che le vittime della libertà e del lavoro mandano inascoltati « a traverso il trionfo del sole ed ai ferventi inni dell'universo. » Turbata da quei pianti « lugubri, sempiterni », d'innanzi a lei fuggon gioja e bellezza, fugge l'estasi dell'amore e del bacio. Sol le resta il dolore, che non cede e non s'inchina; la sublime virtù, che sostenne Prometeo tra le catene, e che s'innalza *pugnando* a Dio.

« E tetro vola il canto mio sonante
Sopra l'intenta folla impallidita,
Come cala *gigante*
Su la ghiacciaia ove s'indura il gelo
Un'aquila ferita. »

Son cento, son mille, son milioni, son orde sconfinate di *Vinti* che LA CERCANO, che la invocano, che le squarciano d'innanzi le loro inguaribili ferite. Un mondo immenso si schiude ai suoi sguardi, un mondo di speranze lontane per quegli sciagurati, che chiedonle conforto: « sui vecchi tremanti e affaticati, sui senza pane (*ahi! che stonatura!*), sui bimbi gracili e scarnati, su mille ignote sofferenze » (pag. 6), ella piange, e canta l' « ardita e strana » sua canzone. Che importa se la Miseria batte alla sua porta?

Io nelle vene ho sangue,
Sangue di popolana ardente e fiero;
Vive angosce calpesto, e pianti, ed ire
E movo all'avvenire. (pag. 51).

E l'avvenire è fulgido di promesse. La zappa, il rozzo utensile da lavoro

> Serenamente splendida, brandita
> Da un' inspirata plebe

« sorgerà, bella di vigor, di vita da le glebe feconde » (pag. 59).

> « Pace!.... lavoro!.... pane!... »

ecco l'inno, il fatidico inno, che salirà fino all'azzurro del cielo dall'umanità redenta. I Vinti d'oggi, saranno i Forti del domani: « *Salvete*, o Forti, o atleti della vanga, del piccone, dell'idea » (pag. 127). Continuate imperterriti la vostra battaglia e SPERATE.

> « Chi arresta la corrente nel suo corso sfrenato,
> Chi ferma a vol l'allodola sciolta pel ciel rosato,
> Chi il già partito stral? »

L'incessante dolore per le sventure presenti, che si fonde e si disperde nella nascente speranza dell'avvenire: ecco il substrato intero di queste liriche, dove per l'amore e per la « noja di vivere » non si rinvengon che brevi e fugaci accenni.

L'amore per Ada Negri si direbbe quasi un passatempo indegno e delittuoso: ella lo descrive spesso con dolci e carezzevoli parole, ma solo per iscacciarlo da sè come una tentazion di peccato. « Non mi turbare, » dice a un innamorato: « s'io non ascolto i tuoi detti d'amore, è perchè d'in-

nanzi a me, divino, si schiude un mondo immenso » (pag. 9).

Il bisogno d' amore nasce talvolta in lei, e per poco la domina, ed è allora ch'ella invoca il Solo, lo supplica di portarla via, lassù tra i monti, « in faccia a l' acri e montanine brezze, fra i ciclami e gli abeti, a inebriarsi di sorrisi d' aurora e di carezze » ;

Nelle risaie muor la poesia! (pag. 108)

Ma ben tosto l'animo suo si ribella alla lusinga; ritorna con tutta l' energia ond' è capace, alle sue *sante* battaglie:

Tu che sei bello, generoso e forte,
Tu amor mi chiedi?... Oh, bada.
Se gaudio e speme a te reca la sorte
Non ti gettar su la mia fosca strada.
Va, di pace e d' amor ricca è la terra:
Fanciullo, io son la guerra. (pag. 135)

Ella adunque NON PUÒ amare: è « uno strano e tirannico mistero » che la vuol rigida e casta, consacrata alla sua grande e sconosciuta missione (pagina 147). Quand' ella avesse ad offrire le sue tenerezze feminee a Qualcuno, anche l'amore per lei dovrebbe essere un sacrificio, un'offerta mortale all' Ideal della sua vita: in tal caso, ella sarebbe la compagna d' un plebeo, che « sovra gli uomini, cui preme e sfibra il vile ozio codardo, ergesse il capo altiero », e l' amerebbe « per l'opre sue vigorose e la sua vita onesta e il suo strenuo lavoro. »

*
* *

Sol da questo rapido accenno alla sostanza di *Fatalità,* il lettore ben s'avvede d'aver a che fare con un libro serio, denso, forte, e relativamente nuovo. Ada Negri si rivela in questo primo suo saggio come un ingegno di primissimo ordine; come un temperamento poetico dei più spiccati e dei più sinceri, che vanti oggigiorno l'Italia.

Non è il caso di far delle frasi iperboliche, di evocare ombre remote, di salutare in lei un profeta o un bardo, per esprimere tutto il bene ch'è dato pensare di questa giovine scrittrice. La sua poesia è della *vera* poesia: che si può dir di più a suo onore?

È vero: una cosa si può soggiungere: che la sua poesia non è il semplice sfogo d'un'anima più o meno sensibile, non è la fioritura bella ma inutile d'un sentimento individuale più o men nobile; è l'espressione d'un vasto ideal *collettivo,* — è l'estrinsecazione in forma estetica d'una teoria morale e sociologica, che gli uomini di buona volontà àn già assegnata speranzosi all'Avvenire.

Sarebbe adunque anche della poesia civile quella d'Ada Negri? Io non oso rispondere: chi vuol saperlo si rivolga per informazioni ad uno dei dieci ammiratori dell'ultima Barbarie del Carducci. Questi, che naturalmente son profondissimi in materia, potràn classificare come si deve la lirica della signorina Negri.

Per parte mia, m'accontento d'affermare che se oggidì v'è una possibilità sola di poesia civile, questa va ritrovata nell'estesissimo campo della question sociale. E rilevo, come un fatto, che Ada Negri in questo campo s'è già avventurata con un ammirevole coraggio e con certa fortuna.

IV.

Se ora consideriamo complessivamente gli affetti diversi e spesso opposti, che animan le poesie di queste tre giovinette, sorte in paesi e *ambienti* diversissimi, noi possiam fare un rilievo schematico degli *stati d'anima* della gioventù contemporanea.

Ò fatto parola più volte delle condizioni speciali e punto confortanti per noi della nostra fine di secolo.

L'estension sempre maggiore della coltura e della civiltà, l'investigazion vie più profonda nei misteri della natura, la caduta conseguente d'ogni Idolo e d'ogni vecchia idealità, il predominio fatale nella vita nostra della Ragione e della Scienza ànno fatto pericolante l'edifizio sociale, o meglio ne àn corrose e sgretolate le basi fino a minacciarne prossima la ruina.

Religioni, leggi, moralità, costumi, riti, idee, tutto s'è reso in breve volger d'anni inadatto ai bisogni sopravvenuti: tra i nòvi principî e i tradizionali regolatori della società umana esiste un'incompa-

tibilità assoluta di fusione o anche di temporanea conciliazione. Onde: il divorzio continuo tra il pensiero e l'azione, tra la vita pratica e le teorie razionali, — la necessità della menzogna estesa a qualunque ramo dell'attività sociale.

Il Nordau à brillantemente schizzato un quadro del tragico momento presente, nel suo curioso studio *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit.* Rileggete sol tanto il prologo del libro, — quello intitolato con tetra profezia *Mene, Tekel, Ufarsin* — e avrete un' idea abbastanza chiara dei nostri tempi e dei nostri mali.

La gioventù, cresciuta in questo torbido e minaccioso tramonto, deve vincere e superare ostacoli eccezionalmente gravi per adattarsi alle esigenze complesse e illogiche dell'*ambiente.* Essa è imbevuta fino alla midolla delle recentissime dottrine filosofiche, è persuasa della stringente dialettica del positivismo, è avida di novità e di conoscenza, — e in vece non trova intorno a sé che un mondo fossile tenuto insieme a viva forza da un complesso d'interessi vieti, d'ignoranze, d'ipocrisie, d'ingiustizie in aperta contradizione col proprio pensiero.

Che via prendere in tal frangente?

Una gran parte dei giovini rimane sfiduciata di fronte alle difficoltà immani del problema. A che vivere? Perché lottare? Dove tendere? Le tre terribili domande cadon cupe, senza eco, nell'oscurità delle loro conscienze, e vi rimangon sole, impresse a lettere di fuoco. La realtà appare ad essi

mostruosa e ignobile; la vita sociale, un'intollerabil comedia, la quale tutt'al più si potrà per essi risolvere in una tragedia piccina e inosservata; la razza umana, un eterno caos di brutalità ineluttabili, su cui svaniscono, come dei fuochi fatui, i sogni, le speranze, gli ideali. Il pessimismo divien così la loro Legge fondamentale, — la rinuncia e la rassegnazione il loro principio morale.

I *Riflessi* d'Elda Gianelli sono appunto l'interpretazione dei sentimenti e del pensiero di questa dolorosa classe di giovini, — la più debole, la più malata.

Un'altra parte trova il modo di sfuggire al problema per una porta di soccorso, migliore o almeno molto più allegra. Pur dovendo riconoscere la verità delle tristizie presenti, essa vuol però togliersene dalla vista lo spettacolo, vuole affogare il male comune nell'oblío, comunque abbia a rinvenirlo.

In realtà se l'uomo, com'elemento sociale, è compartecipe delle afflizioni della società, — come unità organica può bene approfittare di quella sovrabondanza di sensazioni piacevoli, che giustifican l'essenza della vita di fronte alla gran legge dell'Evoluzione. Il Piacere è adunque una possibile sorgente d'oblío, è il farmaco sospirato contro la temuta infermità. Si vive una sola volta, — essi dicono — tanto vale goderlo questo attimo di conscienza che ci è concesso nell'infinito sonno della materia! E al Piacere si abbandonano interamente, corpo ed anima.

Non è forse Annie Vivanti l'incarnazione tipica di questo novissimo epicureismo?

Una terza parte in fine, la più esigua, osa sola d'affrontare il problema, e cercarne la soluzione intera, — quella soluzione, che non serva unicamente all'individuo, ma a tutta la collettività.

La crise faticosa, che attraversa l'umanità, non è per essi che un periodo di transizione tra due civiltà progressive: — volgersi indietro al passato è inutile; accontentarsi del presente è impossibile; nell'avvenire adunque devesi trovare il segreto della felicità, che oggi ne manca. La vecchia Fede non serve più? Cerchiamone un'altra. Non servon più le leggi, i costumi, la morale, gli organamenti politici ed economici della società come oggi sono? Aboliamoli e ricostruiamo la società tutta su nuove basi. Il sistema è radicale ed è molto spiccio — a parole. E questi idealisti impenitenti non si sgomentan di fronte a nessuna audacia; non indugiano ad accogliere qualunque teorica, per utopistica che essa si dimostri; non si curano affatto dell'opportunità e della convenienza del momento. Avanti! Avanti! Tanto, — peggio di così non si potrà mai stare! E imprecano, e predicano, e profetizzano, e rimescolan nel torbido, — e fanno in quattro uno strepito maggiore, che non facciano insieme gli altri mille.

Ada Negri in *Fatalità* rispecchia di questo idealismo rivoluzionario solo i due tratti più simpatici e meno pericolosi: vale a dire la commiserazione sincera dei mali odierni e la diffusa luminosità degli ideali. Per ciò la sua lirica riesce ancora, pur es-

sendo sovversiva e minacciosa, ad accarezzare il sentimento conservatore di coloro, che per principio o per interesse sono i più avversi a una tal teoria.

Io, per mia grande sventura, son troppo individualista e troppo affetto di pessimismo costituzionale, per prender parte attiva a questo movimento giovenile verso il Progresso. Rifuggo poi quasi con ribrezzo dai sistema pratici, a cui gli avveniristi devon ricorrere per far largo tra la folla bruta alla loro idea: questi sistemi mi sembran grotteschi, spesso eccessivi, quasi sempre volgari e inopportuni. Tutta volta intendo perfettamente che i giovini della mia scuola nella nostra società non posson rappresentare che delle quantità negative e degli elementi dissolventi e corruttori; e debbo riconoscere che quegli altri giovini in vece, non ostante la temerarietà dei loro ideali e la conseguente meschinità dei loro sistemi pratici, rappresentan le speranze utili, la forza viva, la potenzialità indistruttibile dell'organismo sociale.

L'avvenire è adunque per essi: essi sono i forti, che sopravviveranno, noi i deboli, condannati a scomparire. Così vuole la legge dell'Evoluzione, e così sia.

Ma badiamo bene: ò detto che essi sopravviveranno, e il guajo è che non è vero. Sopravviveranno i loro simili, sopravviveranno i loro ideali. Essi no. Essi, insieme con noi, dovranno rassegnare tra breve in grembo alla natura la loro caduca personalità; avràn sofferto, lottato, sudato sangue, avranno ottenuto anche delle insigni vittorie, e tutto

questo poi per dissolversi, come noi, nelle Tenebre sul confine della Terra Promessa, Mosè sconosciuti e minuscoli!

È l'oscuro Genio della Specie, che li sospinge verso la mèta irraggiungibile: il loro disperato eroismo è quindi sacro, degno d'ammirazione e d'incoraggiamento.

Ma noi, che siam caduti in disgrazia di questo Genio, noi, che il Presente assorbe e conquide, — noi cerchiamo in vano la ragione per doverli seguire su quel lungo, sterminato cammino. Per metterci su una via, noi ne vogliamo già innanzi veder la fine coi nostri proprî occhi. Dal punto, onde cessa la nostra personalità, cessa per noi anche ogni concetto d'utilità sociale.

Tristissime creature! Tristissime ombre senza dubbio noi siamo nella società contemporanea! E pure il nostro spietato e inumano individualismo è il prodotto più fino e più squisito delle due gloriose caratteristiche del secolo: SCIENZA E CONSCIENZA! Ora di nuovo il Destino della Specie richiede alla gioventù sorgente un po' d'istinto, di sentimento, di passione....? Noi non possiamo servirlo, e — a tutto beneficio d'una Posterità, che non c'interessa — non lo vorremmo.

Ci accontentiamo, per quel breve lasso di tempo, che ci è dato, di raggiungere, nel modo che crediamo migliore, lo scopo precipuo della nostra vita: la Morte.

Il nuovo teatro romantico (pagina 5).

Il paragrafo I di questo studio allo stato embrionale, fu riportato qui dal defunto *Avvenire letterario,* dove fu publicato in risposta alle vane censure, che s'eran fatte in Milano a *La fine di Sodoma.* Allora, essendo fresca la memoria del lavoro, rappresentatosi al Manzoni con dubbio esito, io potei risparmiarmi la fatica di narrar l'argomento e di riferire quelle censure.

Avrei però dovuto riparare oggi all'omissione, in questo libro; e ciò a fin di rendere almeno intelligibile il concetto di questo mio primo studio. Pur troppo non sono arrivato in tempo neppur su le bozze!

Quanto all'argomento, è ormai tardi per servirlo raffreddato qui in calce, tra queste note, come un cavolo a merenda. Quanto alle censure, ricorderò soltanto quelle, contro le quali era più accanito il rimprovero: cioè la scompostezza e lo squilibrio degli atti, l'assenza di misura e di quadratura, la soverchia densità dei fatti, l'uso del monologo (quel lungo monologo, che occupa quasi un atto intero) e ancora la complicata melodramacità della chiusa: la chiusa, che è pure una delle cose più potenti, ch'io mi conosca.

Chi mi capirà, con queste deplorabili omissioni? Speriamo: nessuno!...

Il publico e il teatro (pagina 32).

L'allusione al codice di Giosuè Carducci si riferisce alla famosa sua lettera-prefazione alla *Lirica* di Annie Vivanti.

Egli incominciava la lettera così: " Signorina, Nel mio codice poetico c'è questo articolo: — Ai preti e alle donne è vietato far versi. — Per i preti no, ma per Lei l'ho abrogato. "

Figuriamoci! — Un anno o poco più dopo questa lettera, capolavoro del genere, il buon Carducci publicava un grossissimo volume sul *Giorno* dell'abate Parini!!!... E anche prima avea lodata l'opera dell'abate Zanella....

Il publico e il teatro (pagina 56).

Ò assistito in questi ultimi mesi a due nuovi lavori di Marco Praga: *L'Incanto,* caduto romorosamente al Filodramatici e *Alleluja,* applaudito con non molto calore al Manzoni. Io li giudico due lavori incompiuti, incerti, timidamente ingenui: *L'Incanto* molto più dell'*Alleluja.* Pur tuttavia devo confessare che essi àn mutato non poco alcuni miei giudizî severi sul loro autore. *L'Incanto,* come tentativo, mi piacque: rappresentava nel Praga lo sforzo, vano ancora, di togliersi a quella Idolatria della platea, che avea creato *La moglie ideale.*

Alleluja poi, mi parve il suo lavoro più *promettente,* dopo *Le Vergini:* un lavoro cioè nebulosamente concepito, faticosamente svolto — ma un vero dramma. Soggetto, caratteri, situazioni, perfino l'idea: — v'è un po' d'ogni buon elemento nell'*Alleluja;* non cerchiamo, trattandosi d'una *promessa,* se questi elementi vi sian tutti bene o male applicati. Ci sono, e tanto basta, per ora. Il mio augurio diventa dopo ciò una speranza.

Il publico e il teatro (pagina 72).

Il frutto amaro, comedia mia scritta in collaborazione con Cesare Hanau, fu rappresentata finora a Milano, a Torino, ad Ancona, e in ultimo a Roma, dove incontrò naturalmente la più disastrosa accoglienza, anche appo la critica.

È un esercizio dramatico meglio che una vera comedia; ma come esercizio dramatico, à questo di notevole, che è uno dei pochi tentativi fatti in Italia per applicar la formula del romanzo psicologico al dramma. Alcuni aristarchi della Capitale non sono di questo parere; ma poveretti! ànno fatto l'impossibile per averne uno qualunque; non è stata colpa loro se la sorte fu loro nemica.

Durante il secondo e il terzo atto, — ma specialmente durante il secondo — le proteste di tutti i publici colpirono specialmente quelle particolarità, che erano state introdotte più intenzionalmente nel nostro lavoro. I publici furon concordi ed ebbero quindi con ogni probabilità le loro buone ragioni per protestare; — ma le proteste plateali non ci persuasero certo d'aver fatto opera volgare o inutile. Ci convinsero invece, — e me più dell'amico mio, — che la psicologia, come è trattata nel romanzo, è assolutamente inapplicabile all'opera scenica.

La Parisienne del Becque, — comedia eminentemente psicologica, — s'è salvata, perché fa ridere; *La moglie ideale* del Praga s'è salvata, appunto perché non era un lavoro omogeneo, e aveva piuttosto delle pretese di psicologia che non delle reali qualità analitiche. Al contrario, il nostro *Il frutto amaro,* che era una fedele e nuda applicazion del metodo psicologico al teatro, non poté sostenersi, e se non è già morto, andrà prestamente a dormire nel gran dimenticatojo delle comedie nate-morte!...

Peccato davvero, — per *i decimi,* che non prenderemo!

Il publico e il teatro (pagina 75).

Le mie idee sul teatro non sono espresse in questo articolo che in maniera assai vaga: conto anzi d'integrarne la trattazione in un prossimo studio, che s'intitolerà probabilmente *L'avvenire del teatro.* Io sono assolutamente pessimista in argomento: e la mia opinione è che il teatro, — date le esigenze sceniche odierne e le condizioni speciali, che accompagnano il dramma nella sua manifestazione — sia per ora da considerarsi tra le forme letterarie, una delle inferiori.

Dirò di più, per spiegare quel ***Requiescat in pace, amen,*** che figura misteriosamente nel sommario dell'articolo: io credo che, se non avviene un mutamento d'indirizzo e di circostanze *obligatorie*, il teatro drammatico sia destinato a una fine, — prossima o remota, che sia.

A questo proposito, ricordo una conversazione, avvenuta (dopo un pranzo di saluto dato a Enrico Becque l'ultima volta che fu a Milano) tra Giuseppe Giacosa, Marco Praga e me. Il Giacosa ed io eravamo d'accordo su le deplorabili condizioni del teatro al dì d'oggi: il Praga era invece d'un avviso diametralmente opposto. Ma il Praga, in fondo, non aveva, che poveri argomenti a difesa della sua tesi: tra gli altri questi: che l'opera di teatro è più difficile dell'opera letteraria scritta, (cosa molto problematica in vero); che il dramma trova nelle sue stesse circostanze sfavorevoli, la sua forza e il suo valore, quando riesce a trionfare; che i successi teatrali son molto più intensi e più sinceri dei successi letterarî: — e via di questo passo.

C'è bisogno di rispondere a tutte queste argomentazioni? Che cosa provano esse, a favore della forma letteraria in questione? Marco Praga, che è un eccellente amico mio (non ostante *La moglie ideale*) discuteva e si accalorava un poco, *Cicero pro domo sua.* Ma, forse egli medesimo ci dava in cuor suo ragione!

Spero di riprendere con lui la discussione; ma temo che.... rimarremo tutti e due (almeno a parole) del nostro diverso parere come prima.

MORALE E ROMANZO (pagina 142).

L'articolo su *La Sacrifiée* publicato su la *Vita moderna* mi à procurato una cortesissima lettera del Rod medesimo. Io la publico senz'altro, per isgravio di conscienza:

“ *Monsieur,*

“ Je vous prie d'agréer tous mes remerciements pour l'intéressant article que vous avez eu la bonté de me consacrer, il y a quelques semaines, dans la *Vita moderna.* Votre discussion de mon roman est très-suggestive et très-approfondie. *Peut-être m'avez-vous prêté quelques intentions qui n'étaient pas les miennes*, et il va de soi que je ne suis pas d'accord avec vous sur tous les points. Je n'en suis pas moins fort honoré d'avoir provoqué un article ainsi plein de choses, et que je conserve parmi ceux qui m'ont le plus intéressé.

“ Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plüs distingués. „

Genève, 28 mai 1892.

EDOUARD ROD.

MORALE E ROMANZO (pagina 161).

Alcune persone gentili, che lessero il mio studio sul *Vamireh*, vollero farmi un grandissimo merito: quello d'avor io creato dal nulla l'intento morale in questo romanzo. Quelle persone gentili, su le prime, mi lasciarono un poco perplesso: io non cono-

scevo altra opera del Rosny, e potevo in realtà essermi *luminosamente* ingannato su le sue intenzioni.

Lessi ultimamente *Daniel Valgraive,* altro bizzarrissimo libro di questo autore, e mi rassicurai. Ne consiglio la lettura a quelle gentili persone.

PER E CONTRO IL POETA BARBARO (pagina 167).

Quando publicai su la *Cronaca d'arte* il mio sfogo spontaneo contro le irriverenze degli studenti universitarî al Carducci, la redazione di questo periodico si credette in dovere di mettere in calce all'articolo la seguente noticina:

“ Pubblichiamo volontieri questo sentito articolo di un giovane che fu allievo di Giosuè Carducci e che ha da poco lasciato l'Università, giacché corrisponde in massima parte alle nostre idee.

“ Aggiungeremo però che, secondo noi, altre volte i giovani avrebbero dovuto manifestare il loro risentimento al Carducci, quando cioè questi mostrava dalla cattedra e nei libri di non comprendere e di dispregiare i nuovi ideali, che i giovani portavano nel campo dell'arte. Ricorderemo, non a suo onore, quanto egli scrisse del Tarchetti e del Praga, e come definì il romanzo moderno. Né dimenticheremo il consiglio che dava ai giovani di sepellirsi nelle biblioteche, consuetudine questa che ha generato in Italia quella gramigna dell'arte, che sono gli eruditi e i pedanti, veri parassiti che vivacchiano sopra l'ingegno altrui. „

(*N. d. D.*)

Al Carducci — naturalmente — questa nota diede un poco ai nervi. Ed era infatti inopportuna, molto più che era stata ag-

giunta a mia insaputa.... Egli mi scrisse poco dopo questo biglietto:

Bologna, 23 marzo 1891.

“ *Caro signore*,

“ La ringrazio. Ma non posso ammirare, tanto che basti, la *N. d. D.* Voleva che mi avessero fischiato prima per le opinioni critiche. Oh letterati! „

Suo

GIOSUÈ CARDUCCI.

Il biglietto mi parve ragionevolissimo, e lo passai al signor Valcarenghi, direttore della *Cronaca.*

Questi rispose nel numero seguente con un articoletto intitolato pomposamente: “ G. Carducci e la *Cronaca d'arte....* „ ma la sua risposta voglio proprio risparmiarla ai miei buoni lettori.

FINE.

INDICE ALFABETICO